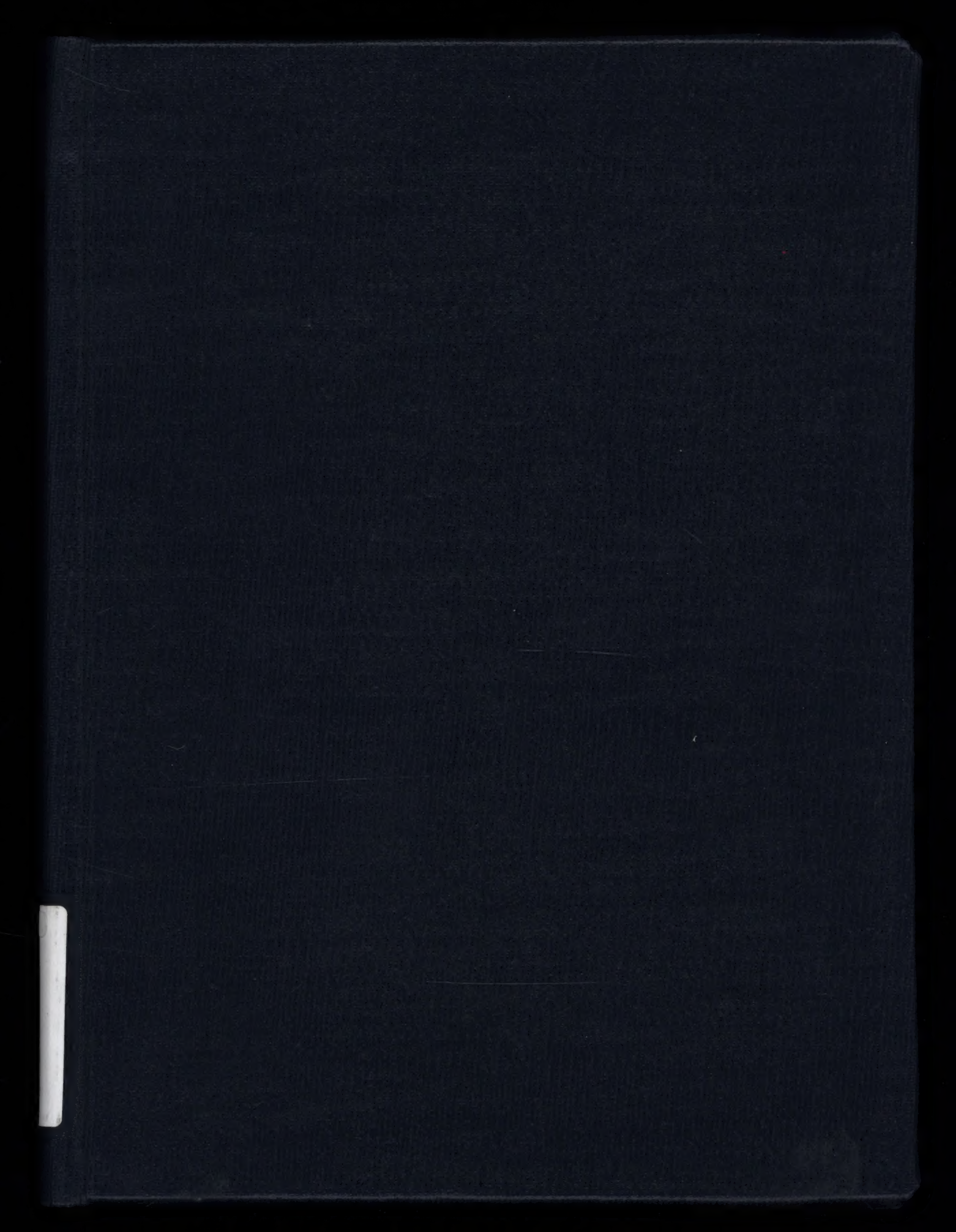
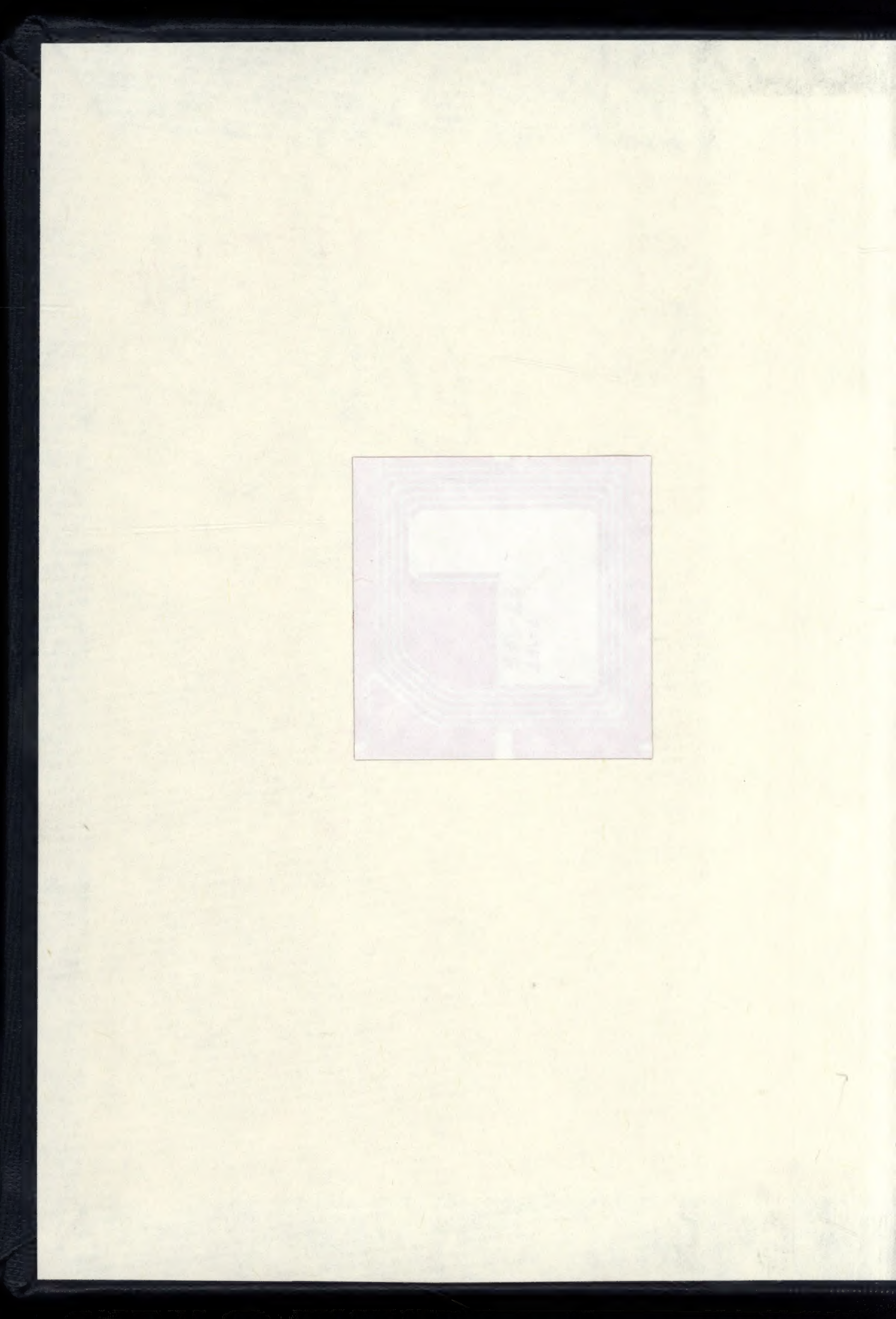




LES GRANDS ARTISTES

HOLBEIN

LES GRANDS ARTISTES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le Haut Patronage

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

Volumes parus :

Boucher, par Gustave Kahn.
Canaletto (Les deux), par Octave Uzanne.
Carpaccio, par G. et L. Rosenthal.
Carpeaux, par Léon Riotor.
Chardin, par Gaston Schéfer.
Clouet (Les), par Alphonse Germain.
Honoré Daumier, par Henry Marcel.
Louis David, par Charles Saunier.
Eugène Delacroix, par Maurice Tourneux.
Donatello, par Arsène Alexandre.
Douris et les peintres de vases grecs, par E. Pottier.
Albert Dürer, par Auguste Marguillier.
Fragonard, par Camille Mauclair.
Gainsborough, par Gabriel Mourey.
Gros, par Henry Lemonnier.
Hogarth, par François Benoit.
Holbein, par Pierre Gauthiez.
Ingres, par Jules Momméja.
Jordaëns, par Fierens-Gevaert.
La Tour, par Maurice Tourneux.
Léonard de Vinci, par Gabriel Séailles.
Claude Lorrain, par Raymond Bouyer.
Luini, par Pierre Gauthiez.
Lysippe, par Maxime Collignon.
Michel-Ange, par Marcel Reymond.
J.-F. Millet, par Henry Marcel.
Murillo, par Paul Lafond.
Percier et Fontaine, par Maurice Fouché.
Paul Potter, par Émile Michel.
Poussin, par Paul Desjardins.
Praxitèle, par Georges Perrot.
Prud'hon, par Étienne Bricon.
Pierre Puget, par Philippe Auquier.
Raphaël, par Eugène Muntz.
Rembrandt, par Émile Verhaeren.
Rubens, par Gustave Geffroy.
Ruysdaël, par Georges Riat.
Titien, par Maurice Hamel.
Van Dyck, par Fierens-Gevaert.
Les Van Eyck, par Henri Hymans.
Velazquez, par Élie Faure.
Watteau, par Gabriel Séailles.

Volumes à paraître :

Fra Angelico, par André Pératé.
Jean Goujon, par Paul Vitry.
Puvis de Chavannes, par Paul Desjardins.
Meissonier, par Léonce Bénédite.

665-07. — Corbeil. Imprimerie Éd. Crété.

LES GRANDS ARTISTES

LEUR VIE — LEUR ŒUVRE

HOLBEIN

PAR

PIERRE GAUTHIEZ

BIOGRAPHIE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE VINGT-QUATRE REPRODUCTIONS HORS TEXTE



PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON (VI[e])

—

A MON AMI LE DOCTEUR

EDMOND LANDOLT.

Bâle, 1896-1907.

HANS HOLBEIN

I

Hans Holbein, surnommé le Jeune pour le distinguer de son père qui portait le même prénom, naquit dans les toutes dernières années du xve siècle, en 1497. Sa famille habitait alors Augsbourg ; et, dans cette ville opulente, où les banquiers trônaient en rois, où d'anciens tisserands se faisaient plus que princes par leurs richesses accumulées, dans cette cité du négoce, qui voyait ses marchands armer des escadres pour l'Amérique et ses marchandes épouser des électeurs palatins, des ducs de Bavière et des archiducs d'Autriche, au milieu de l'or et des comptoirs regorgeants, cette famille des Holbein fut la nichée d'artisans pauvres, excellents dans un métier d'art, mais si peu admis au banquet d'opulence qu'ils abandonnèrent bientôt Augsbourg, et passèrent en Suisse.

Le père de Holbein l'Ancien, le tanneur Michel, s'était pourtant haussé jusqu'à la bourgeoisie, en 1448. Il avait pu faire étudier son fils, peut-être à Colmar, sous Schongauer. Mais le peintre n'augmentait pas le bien-être familial : le premier texte qui mentionne son nom, c'est un

rôle de contributions, en 1494. Et depuis, malgré qu'il accumule tableaux sur tableaux, dans Augsbourg et dans les églises et les moutiers de l'Allemagne méridionale, ses affaires ne vont pas bien ; pour des dettes infimes, les poursuites s'accumulent contre lui, son frère Sigismond le cite en justice. Enfin, peu de temps après qu'il a créé son œuvre maîtresse, le retable de Saint-Sébastien, il est contraint de fuir Augsbourg, en 1517, et de mener la vie errante et misérable qu'il traînera durant sept à huit années (1).

Lorsque Holbein l'Ancien abandonne si tristement sa patrie, déjà ses deux fils, Ambroise et Hans, l'ont devancé. Il leur a donné pour viatique l'exemple d'un art original, profondément personnel, l'amour de la vérité simple, les secrets d'un métier si parfait que l'on confondra ses ouvrages, ainsi que son nom, avec ceux du fils le plus illustre. Dans un temps et dans un pays où le portrait n'est point en honneur, Holbein l'Ancien remplit ses toiles religieuses de figures vivantes, réelles. Et lorsqu'il déserte la ville où il a connu la misère, il laisse son image et celle de ses deux enfants dans un *Baptême de saint Paul* que conserve présentement le Musée d'Augsbourg. Le bon petit visage rond, si sérieux et si paisible, où s'écarquillent de grands yeux attentifs, c'est le second fils, c'est notre Hans Holbein, à ses cinq ans, ou environ (2).

(1). His-Heusler, dans *Allgemeine deutsche Biographie*, Leipzig, 1880, t. XII, p. 712-725. — Müntz, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1879, t. XIX, 2e partie, p. 94.

(2) Knackfuss, *Hans Holbein der Jüngere*, Leipzig, 1896, in-8o, p. 2. — V. *Hans Holbein des Alteren Feder und Silberstift Zeichnungen, mit einer*

Un attachement sincère unissait le vieux Holbein et ses deux fils; celui qui portait le prénom paternel, et qui devait mettre si haut la gloire de la race, fut peut-être le préféré; c'est lui que le père agenouillait pieusement, dans son plus beau retable, comme pour le mettre sous la protection des saints, au seuil de cette existence précaire dont il savait tous les périls (1).

En 1511, lorsque le départ et la séparation s'annonçaient, Holbein le Vieux dessina ses deux fils, adolescents alors ; Hans Holbein le Jeune a quatorze ans, sur cette page que conserve, avec tant d'esquisses merveilleuses de la même main, le Cabinet des estampes à Berlin. Cette feuille d'album montre encore le bon gros visage pensif, aux yeux fixes. Ces larges yeux du jeune Holbein, c'est le miroir miraculeux où la Renaissance va se refléter tout entière, avec sa vérité puissante, ses pompes et ses naïvetés.

La Renaissance, ivre des formes antiques et des pensers nouveaux, bouillonnante d'ardeur classique et d'espérance réformatrice, c'est elle qui entraîne les Holbein vers Bâle, c'est grâce aux travaux qu'elle inspire, c'est par les œuvres qu'elle crée, ou veut embellir, que les deux fils du peintre augsbourgeois vont trouver du travail, et la renommée, qui pour le plus jeune croîtra bientôt jusqu'à la gloire.

Bâle, à cette aurore du XVIe siècle, où la vie ruisselle et

Einleitung von Dr. Ed. His, Nürnberg, in-fol. — *Hans oder Sigmund Holbein*, von Daniel Burckhardt, dans *Jahrb. der preuss. Kunstsamml.*, XIII, III, 137 et suiv.

(1) Achilles Burckhardt, *Hans Holbein*, Bâle, 1885, in-4°, p. 3-4.

rayonne ainsi que les tourbillons du Rhin, est une des cités qui comptent dans l'Europe laborieuse et pensante. Hier encore ville libre, jusqu'à la première année du XVIe siècle, elle a son Université, fondée en 1459 par le Pape Pie II (1). Son entrée dans la confédération helvétique lui assure une paix que ses richesses et sa situation privilégiée, si tentantes pour des voisins puissants, menaçaient jadis sans relâche. Et dans cette ville où labeur et noblesse sont synonymes, l'imprimerie, arme nouvelle des classes sociales qui vont prédominer désormais, prend une importance et un rôle de premier ordre (2). Dans un temps qui ne conçoit rien sans ornements et sans beauté, les livres nouveaux réclament une parure d'encadrements, lettres ornées, images qui éclaireront le texte. Hans Holbein, formé par l'école précise et puissante d'Augsbourg, se place dès le premier jour parmi les maîtres que recherchent les grands éditeurs bâlois, tels que Jean Froben, le copain d'Erasme, un ami de la première heure arrivé de Franconie comme Holbein de Souabe, et accueillant aux nouveaux venus dans cette ville un peu fermée.

Ce sont les travaux d'artisan qui font tout de suite connaître Holbein : dessins pour les libraires, esquisses pour des vitraux peints, enseignes qui doivent achalander une

(1) *The Universities of Europe in the middle age*. by Hasting Rashdall, Oxford, 1895, in-8°, t. II, partie I, p. 269-270, et *Commentarius rerum in orbe gestarum*, etc., per F. Laurentium Surium, Coloniæ, 1586, in-12, p. 21.

(2) *La République des Suisses, etc.*, descrite en latin par J. Simler et nouvellement mise en français, Paris, 1579, in-12, p. 178-181. — *P. Ochs*, *Gesch. der Stadt u. Landschaft Basel*, IV, 757, éd. de 1786-1821.





ENSEIGNES POUR UNE ÉCOLE.

(Musée de Bâle.)

école primaire. Dès lors, il n'y a plus qu'un seul Holbein; le vieux père mourra, sans doute au monastère d'Altenheim en 1524, sans avoir peut-être revu ses fils; Ambroise Holbein, le frère, disparaît dès 1518. Le vrai Holbein, qui comptera pour l'avenir, est seul dans la pleine lumière.

Le plus ancien ouvrage d'Holbein que garde le Musée de Bâle, c'est un tableau religieux, daté 1514. Petite Madone d'un goût naïf et gothique, une gentille paysanne qu'on affubla d'une couronne et qui tient l'horrible poupon, commun à tous les peintres de tous les pays, avec un geste familier et plébéien. L'encadrement de petits anges, dans le goût de l'époque et du pays, est lourd et sans grâce. Découvert aux environs de Constance, dans le village de Rickenbach, ce petit tableau fut peut-être le prix d'une étape, durant la route qui mena l'artiste d'Augsbourg à Bâle. Holbein, sans argent, conserva longtemps l'habitude de paiements semblables : une légende bâloise ne veut-elle pas qu'il ait décoré l'auberge bâloise de la Fleur, *Zur Blume*, au Fischmarkt? Il y avait fait une ardoise assez chargée, l'hôte grognait, et quand le peintre lui eut fait accepter à contre-cœur cette manière de payer, les murailles de la taverne se couvrirent de fresques ; puis, un jour, elles paraissaient trop enfumées, salies, indignes d'une maison respectable; et le patron fit nettoyer les peintures laissées par Holbein, comme il eût fait pour celles d'un vitrier quelconque. Elles disparurent, et l'honneur de l'auberge demeura sauf. On raconte encore, entre gens de Bâle, que l'hôte de la *Fleur* traitait Hans Holbein comme un vulgaire

peintre en bâtiments. C'était, entre le patron pressé de voir s'achever le travail, et le peintre désireux de flâner et de se goberger, une lutte perpétuelle. Le brave hôtelier montait la garde et surveillait l'échafaudage; lorsqu'il ne voyait pas Holbein assis devant le mur, il menaçait de couper les vivres et d'arrêter la pompe à bière où se désaltérait le peintre. Que fit Holbein? comme le patron ne pouvait voir le corps de l'artiste, caché par les planches de l'échafaud, mais seulement les jambes qui pendaient hors de l'appareil, Holbein figura, dans une perspective parfaite, une belle paire de jambes, légèrement pendantes, avec les pieds entrecroisés, des jambes d'ouvrier fidèle, consciencieux, tout au travail; puis, il allait se promener, ripailler, dormir. Le patron, qui sans doute y voyait fotr mal, constatait la présence de ces jambes si rassurantes; il s'en allait content, et l'artiste était libre de criailleries et de surveillance.

Cette origine d'artisan, ces contes populaires conviennent au talent d'Holbein. Et ce fond de bon ouvrier capable de peindre un autel de campagne ou une façade, aussi bien que le portrait d'un évêque ou d'un seigneur, explique mieux le caractère [illegible]ie.

A Bâle, cependa[illegible] de suite, il se trouva des amateurs intelligents pour le comprendre et l'accueillir. Le peintre Hans Herbster, un Strasbourgeois, le prit pour compagnon; Holbein put faire amitié, chez lui, avec son jeune fils, l'enfant qui deviendra Jean Oporin, fameux dans l'art des livres; et l'Orion à tête de Kobold, dessiné par



Cliché Hoflinger

HOLBEIN PAR LUI-MEME.

(Musée de Bâle.)

Holbein, sera, sur les éditions d'Oporin, rival du caducée qui timbre les impressions des Froben.

Holbein, à cet âge de dix-sept ans, devait être assez pareil à ce jeune homme en habit d'ouvrier, que son père dessinait, avec l'inscription allègre : « *Alle Zeyt lustiger Gesell*, toujours joyeux compagnon ».

Aussi, dans l'œuvre copieuse qu'accumule ce jeune drille, les images de sainteté, pour abondantes qu'elles soient, et curieuses, et fouillées, ne sont point la partie supérieure. Holbein n'a point le sentiment mystique, si sensible même au milieu de détails vulgaires chez un Lucas de Leyde; il a moins encore la profondeur mystérieuse, l'opulent génie d'Albert Dürer, ou la gravité des vieux maîtres de la Franconie et de l'Alsace (1). Il travaille avec probité, charge tant qu'il peut ses images religieuses, orne, accumule, sur un fond de naïveté vivante qu'il n'arrive point à masquer par les surcharges à la mode. Mais, comme ses ornements de livres, comme ses dessins purement décoratifs, ces travaux religieux l'auraient laissé au second plan, parmi les petits maîtres. Son domaine est plus près : il n'a qu'à peindre la vie même, à faire le portrait.

Dès les premiers temps du séjour à Bâle, en 1516, il peint l'effigie de Hans Herbster, et celle de l'orfèvre Georges Schweizer, un Augsbourgeois qu'il a retrouvé. Il se fait bientôt un ami puissant et à toute épreuve : c'est Boniface Amerbach, — encore un imprimeur, — dont la riche col-

(1) V. A. Rosenberg, *Die Maler der. d. Renaissance, u. s. w ap. Dohmé's Kunst u Künstler*, n° 8.

lection forme un fond capital au Musée Bâlois. Têtes de saints qui sont des portraits, ou scènes de la vie du Christ, voilà ce qui entre d'abord au cabinet de l'amateur fervent. Et ces visages, et ces petits drames, sont pleins d'une sévérité simple, rude et fruste parfois, les saints rencontrés dans la rue, pris sur le vif, les bourreaux du Christ attrapés sur le port, dans les ruelles aux bouges sordides, en pleine querelle, ivres et brutes.

Mais déjà Holbein s'est assuré dans la vocation définitive. Ce portrait de jeune homme, un anonyme à l'œil lointain, à la bouche candide, aux longs cheveux bien disposés sous un béret pourpre, au col ferme largement posé sur l'écarlate d'un surtout et d'un justaucorps que lisère une fine dentelle (1), c'est l'art tout entier du maître : il n'y manque même pas le fond bleu clair couleur de ciel lavé, qu'il aimera toujours, qu'il met au portrait d'Amerbach, quatre ans plus tard, et donne comme repoussoir à la jolie tête de femme que conserve le Mauritshuis à La Haye.

Dès lors, toutes les qualités que Fromentin reconnaîtra dans la peinture hollandaise se trouvent là. Et, s'il est vrai d'écrire : « C'est la peinture de la foule, du citoyen, de l'homme de travail, du parvenu (?) et du premier venu, entièrement faite par lui, faite de lui (2) », Holbein fut vraiment un Hollandais avant la lettre.

Il aime la bouffonnerie. Et l'un des tableaux qu'il a composés dans ce style, fait pour Hans Bär, lequel mourut

(1) Au Musée de Darmstadt.
(2) *Maîtres d'autrefois*, p, 175, Paris, 1882, in-12.





Clichés Hoflinger.

DAMES BALOISES (dessins rehaussés).
(Musée de Bâle.)

en brave à Marignan, sert à prouver que Hans Holbein habitait Bâle durant la première moitié de l'année 1515.

Ce Hans Bär devait être un bon compagnon, un de ces bourgeois copieux qui aimaient les farces en peinture comme en action ; Holbein lui fit l'image d'un marchand surpris par le sommeil, et dont une troupe effrontée de singes vient piller la pacotille. Autour de ce sujet central, des scènes familières, chasses, danses, troupes de filles en goguette. Et aussi quelques trompe-l'œil, des besicles posées sur la table, une écritoire, des papiers.

Mais mieux que la bouffonnerie, l'existence quotidienne inspirera Holbein. Il faut pourtant s'arrêter encore, dans l'ordre des œuvres plaisantes, à cet *Éloge de la Folie*, qui est si célèbre. Ce pamphlet avait été composé depuis sept ans (1508) par l'humaniste Erasme, pour ce chancelier d'Angleterre Thomas Morus, que Holbein peindra bientôt. Le titre était un jeu de mots : « Pallas, disait Erasme dans sa dédicace à Morus, me fit remarquer que les Grecs ayant nommé la folie *Moria*, ce terme, Folie, approche autant en grec de votre nom de famille, que vous êtes éloigné de sa signification ; car vous êtes connu partout pour un des plus sages hommes du siècle (1). » C'était un petit livre à l'imitation de ce Lucien que Morus se plaisait à traduire avec Erasme; assez nouveaux alors, et si platement imités depuis, ces livrets faisaient merveille pour la propagande rationaliste. Le tiède Erasme, homme de cabinet, finaud et tem-

(1) *L'Éloge de la Folie*, traduit par M. Gueudeville, Amsterdam, 1731, in-12.

péré, qui aimait ses aises et craignait la lutte, préparait par ses œuvres froides, trempées aux marais bataves, l'opinion publique où passait le premier vent de la Réforme ; avec quelques autres esprits moyens, c'était comme les petites nuées annonciatrices d'un orage qui s'accumulait lentement : le tourbillon et le tonnerre allaient venir avec Luther.

Hans Holbein, fils de cet Augsbourg où la Réforme baptisa sa secte principale, devait se plaire à l'*Encomium Moriæ*. Froben venait d'en éditer (1514) une édition vulgaire. Le maître d'école lucernois Oswald Müller, le bon ami du peintre, lui en expliquait le latin compassé. Hans Holbein prit un des bouquins, chez Froben, et couvrit les marges de quatre-vingt-trois dessins ; on croit y reconnaître Erasme devant son pupitre, et le plaisant Erasme prétendait aussi retrouver Holbein dans le joyeux gaillard qui goinfre et ribote, le ventre à table, humant le piot avec lequel il arrose une friture de truites bâloises (1).

L'âme prosaïque d'Erasme devait comprendre l'esprit prosaïque de Holbein. Tous deux, le peintre avec son génie et l'auteur avec son talent, servaient maintenant la même cause : le bon sens. Tous deux aimaient la vérité sans apprêt, tous deux détestaient ce que la façade somptueuse et vermoulue du catholicisme contemporain cachait de hontes et d'horreurs. Et ni l'un ni l'autre n'aimaient l'excès où la Réforme se portera bientôt ; pour comprendre combien Erasme est un précurseur modéré, c'est assez de

(1) Édition citée, p. 244 et 248.



Cliché Hoflinger.

BONIFACE AMERBACH.

(Musée de Bâle.)

lui comparer, sur le même sujet qu'ils traitent tous trois, un Rabelais et un Calvin (1).

« Je me flatte, disait Erasme, qu'il y a de la littérature et du sel dans le badinage que je vous présente. » Trop de littérature, certes, et un sel qui nous semble bien éventé. Les images que Holbein mit aux marges du texte sont massives, même dans l'original que conserve le musée de Bâle ; d'un réalisme quelquefois savoureux, elles ne vont point au delà de l'agrément. Et puis, cet esprit est tudesque. Aux chaussons de la plaisanterie hollandaise, Holbein a superposé les lourdes bottes du Souabe. La marotte de la folie a des grelots en plomb.

Mais la sympathie d'Erasme, qui devint promptement une durable amitié, marqua dans la carrière de Holbein. Pour ce garçon de dix-huit ans, la protection de l'humaniste célèbre, les conseils du prudent écrivain, qui dépassait la cinquantaine, l'appui d'un homme répandu, par ses écrits et son amour des voyages, dans les principales contrées de l'Europe, c'était une aubaine sans prix. Erasme comprenait, aussi, que les idées nouvelles se propageraient par l'image, et pénétreraient plus avant chez le peuple qu'il s'agissait d'émouvoir et de convertir ; ce que Holbein pouvait avoir d'un peu pesant, d'un peu massif, et presque d'un peu grossier, dans sa manière humoristique et allégorique, n'était, pour le dessein que l'on formait, ni nuisible ni indécent. Un génie trop raffiné, de

(1) *Éloge de la Folie*, p. 117-118. — *Gargantua*, ch. XLV. — *Traité des reliques*, Genève, 1599, in-12, réimpr. Fick, 1863.

culture extrême, n'agit point sur la masse des hommes ; et les pamphlets trop déliés d'Erasme, œuvre de chambre close, faits pour lire sur un pupitre, étaient pénétrés de grand air, de soleil et de force par cette verve de Holbein.

Et puis, Erasme connaissait les avantages d'une renommée populaire et par quels moyens, toujours pareils, on se la gagne ; les portraits sont un élément essentiel de la renommée, ils flattent les instincts curieux et les plus basses qualités des hommes. L'humaniste batave s'était toujours plu à se faire peindre ; portraits de jeunesse, comme celui que garde, en l'attribuant faussement à Holbein, le Musée d'Anvers (n° 193); portrait peint, deux années plus tard, en 1517, par Quinten Matsys (1); gravure sur cuivre où Dürer, en 1526, épuisa son génie (2); et toute cette série de Holbein, autant de chefs-d'œuvre qui montrent, au Musée du Louvre, au Musée de Bâle, sur l'édition des œuvres, la longue face réfléchie de l'écrivain, depuis l'âge mûr jusqu'au terme (août 1535, à Bâle) d'une existence longue et pleine.

Après avoir illustré, en décembre 1515, le livre d'Erasme, Holbein accumula, durant l'année 1516, les encadrements, inspirés par l'histoire ou la fable antique, dont les éditeurs se plaisaient à décorer les livres ; seul prix que conserve souvent l'ouvrage. C'était Cléopâtre, et c'était Mucius Scévola,

(1) V. Bridgett, *Vie de Th. More*, cité dans l'excellent essai *le Bienheureux Thomas More*, par Henri Brémond, Paris, 1904, in-12, p. 25, 26.

(2) Reproduite dans *Erasmus*, by E. F. H. Capey, Londres, in-12, p. 191.



Cliché Hoflinger.

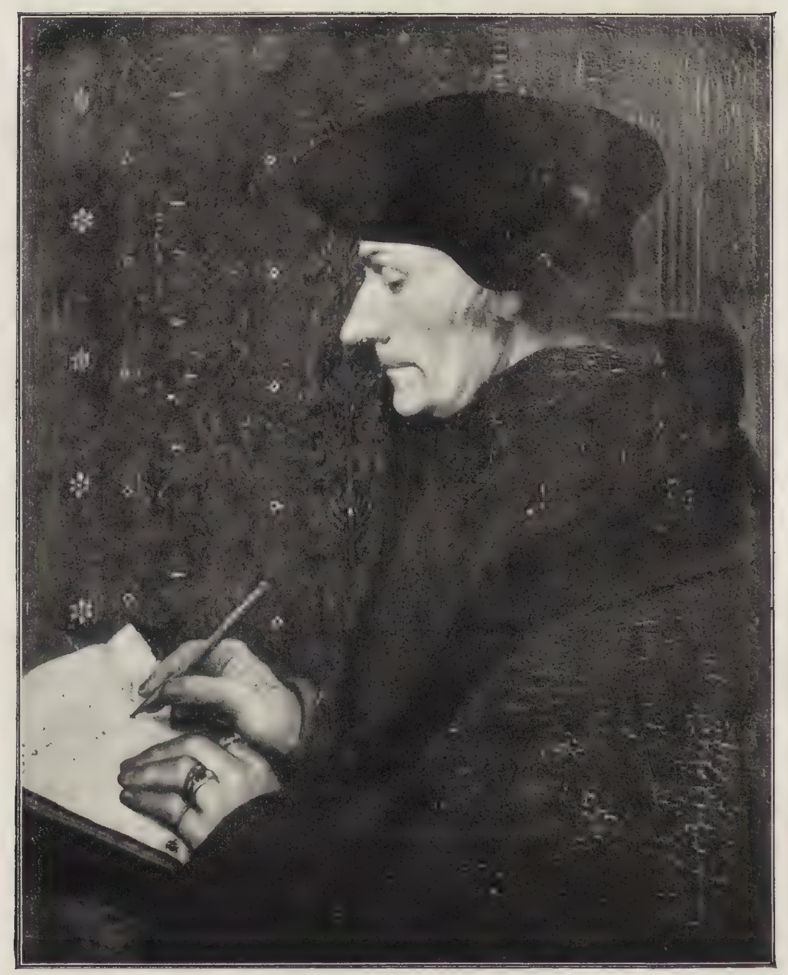
LANSQUENETS, PROJET DE VITRAIL (lavis).
(Musée de Bâle.)

Curtius, Tantale, Pélops, tandis que les lettres ornées figuraient des Dalila tondant Samson. Il fit aussi le bel exlibris de Froben ; le Musée de Bâle montre parmi ses dessins la précieuse esquisse, légèrement rehaussée d'aquarelle et de gouache, et faite sur toile ; c'est une preuve encore que Holbein fut médiocrement traduit par ses graveurs, les Hans Lützelbürger et autres, lui qui aimait peu la gravure et qui ne s'en souciait guère, curieux de s'en décharger pour créer œuvre originale.

Mais des reliques précieuses entre toutes, de cette année 1516 où Hans Holbein n'a pas vingt ans, c'est le portrait de Hans Herbster et c'est l'enseigne à deux faces qu'il peignit pour un maître d'école, sans doute pour son bon ami le Pédant Lucernois. Un double tableau bien parlant, fait pour être battu par les vents, cinglé par les pluies, mûri par le soleil, moucheté par la neige, et qui s'est conservé par miracle. L'inscription tracée en haut du panneau fait invite à « quiconque veut apprendre à écrire et à lire en allemand ». D'un côté, c'est l'école des petits : à gauche, un pupitre où le maître tient un marmot qui déchiffre, tandis que la verge s'appuie, toute prête, sur sa petite robe ; deux autres malheureux grimauds, assis sur un banc, sont en train d'épeler; sur l'autre chaire, à droite, c'est la maîtresse, avec une fillette au front bombé, pour qui le fouet n'est pas utile. Les petits carreaux de la salle éclairent cette scène intime, et chaque geste, chaque pli des vêtements est expressif. L'autre tableau, c'est, dans la même salle, un peu plus meublée seulement

d'un essuie-main et d'une fontaine, une table massive et des escabelles où siègent, aux côtés du maître d'école peint sur le vif, un lansquenet qui taille une plume d'oie près de l'écritoire, ainsi qu'un truand, à la figure soupçonneuse et contractée, qui se fait sans doute expliquer un acte avant de le signer. Les attitudes des trois hommes, l'air dégingandé du soldat dans son étroit justaucorps reluisant et ses chausses rayées, la face massive et pédante du magister, la trogne hirsute et ravagée par l'intérêt que montre le quidam, demi-manant, demi-bourgeois, font un autre tableau de mœurs, digne revers du précédent. Ce sont les affaires des hommes, ridicules et mensongères, après les devoirs des enfants, qu'on prépare, dans le mensonge et dans le ridicule aussi, pour ce que Montaigne appela nos « farcesques vacations ».

La situation du jeune peintre s'agrandissait à Bâle. Une heureuse fortune vint affirmer encore la valeur de Hans Holbein, et lui fit créer deux chefs-d'œuvre. Des portraits, cette fois. Jacques Meyer, « au Lièvre, *Zum Hasen* », venait d'être nommé bourgmestre. Ce gros bourgeois, chef du parti catholique dans sa cité, était un personnage attardé du xve siècle, fervent et simple. Tel il se montrera, dix ans plus tard encore, quand Holbein composera pour lui la Vierge qui est à Darmstadt. En cette année 1516, fier de sa première magistrature, Meyer résolut de ne point priver l'avenir d'une aussi importante image que celle d'un bourgmestre. Et il fit peindre aussi sa belle femme, Dorothée Potier d'Étain (Kannengiesser); c'était sa deuxième



Cliché Neurdein.

ÉRASME.

(Musée du Louvre.)

épouse, et d'assez fraîche date. Douce, appétissante et replète, dans sa maturité paisible, Dorothée, en beau bonnet rayé, fine chemisette ouvragée, le col nu, tourne vers la gauche son œil placide et sa bouche avenante, parce que l'image du bourgmestre est tournée à droite ; celui-ci, visage robuste, les chairs déjà flétries par l'âge, a l'air brave et ingénieux d'un homme qui a fait campagne maintes fois aux champs d'Italie, et que nul effort, nulle affaire n'embarrasse ; sa main chargée d'anneaux tient, dans le portrait à l'huile, une pièce de monnaie, symbole bâlois entre tous.

Dès lors, on voit comment Holbein procède pour ses grands portraits. Il dessine d'abord, sur le vif. Ce sont ces merveilleuses préparations, à la mine d'argent et à la sanguine, ou bien aux deux crayons, qui sont la gloire du Musée à Bâle. Et quand il a saisi le modèle en sa plus intime essence, il note, pour son usage personnel, les tons de chevelure, de carnation ou de vêtement. Ainsi, le dessin pour Jacques Meyer porte, en haut, à gauche, la remarque : « Les sourcils plus clairs que les cheveux. » En d'autres esquisses, les tons sont notés en teintes plates pour tous les accessoires, hormis les chairs qui sont légèrement modelées en relief. Et, malgré la beauté sévère des œuvres achevées, malgré la vigueur et la tenue de ces effigies qui s'encadrent, suivant la tradition que Holbein le Vieux laissait à ses fils, dans des architectures somptueuses à la mode du nouveau style italien, on peut préférer même aux tableaux définitifs ces dessins si précis, d'un art si savoureux et d'un esprit si

profond. De même, aux pastels que La Tour finira pour le public, on a le droit d'opposer victorieusement les esquisses qu'il conservait, nées de l'impression première et directe.

Cette manière de peindre explique comment les tableaux de Holbein sont un peu glacés dans leur perfection, solides comme de l'émail, dont ils ont l'éclat et presque la facture; ils ont été patiemment composés, de mémoire. Le maître a dessiné son modèle, il a pris étude même des détails, négligés par tant d'autres; il sait par exemple que les mains ont un caractère et une expression intenses, et il les figure sans relâche: les dessins qui subsistent montrent cette conscience inquiète. Puis, une fois les éléments assemblés, quand tous les aveux qu'il cherche lui ont été faits par la nature, il réunit par un miracle de synthèse tout ce que la vérité lui a livré, sous ce regard le plus net et le plus acéré qui fut jamais. Et il compose le portrait d'apparat, splendide et résistant comme un joyau, dans lequel il sertit chacun des fragments qu'il a rassemblés.

On ne saurait assez répéter que la vraie grandeur de Holbein, c'est la force de son dessin. L'émail de sa couleur, la justesse de ses tons dans la peinture, et la mâle sobriété de sa composition, si bien alliée, vers la fin, à la beauté des accessoires, toutes ces qualités robustes ou spirituelles, d'autres artistes les possèdent, et nombre d'artistes les ont aussi grandes, plus grandes même. Mais personne n'a surpassé, et bien peu de rivaux égalent cette impeccable probité du dessin, cet art de comprendre et de résumer par quelques traits un personnage physique et un caractère



Cliché Hoflinger.

LA SAINTE VIERGE (sépia et gouache).

(Musée de Bâle.)

moral. Jamais instinct ne fut plus franc, jamais don ne fut plus puissant, que cette faculté si rare, souveraine, unique en Holbein. Un écrivain décrirait l'âme, un physiologiste ferait le diagnostic du tempérament, d'après ces esquisses : elles semblent touchées d'une main si légère, avec un crayon qui se joue, d'un pinceau qui effleure à peine ; mais elles contiennent l'être humain, tout entier, comme par une révélation miraculeuse, elles ne sont jamais serviles ; l'homme est là, non point copié, mais saisi tel qu'il apparaît, en son ensemble, à ses pareils. Car il ne s'agit point de prendre le pastel ou la sépia, le crayon noir ou le pinceau d'aquarelle, et de répéter méthodiquement chaque trait et chaque teinte d'un visage ; s'il importe de noter la couleur exacte des cheveux, de la carnation, de l'iris dans les yeux et du sang sur les lèvres, il faut avant tout conquérir l'effigie réelle, qui est un ensemble vivant, et non un ramas d'étiquettes. Il faut voir l'homme en action, vivant, pensant, et non point faire, au demi-jour d'un atelier, la dissection du visage pour en recomposer ensuite, fibre à fibre, une mosaïque mortuaire.

En ceci Hans Holbein excelle. Avec la Tour, que j'ai nommé, et encore avec Jean-Dominique Ingres, — lorsqu'il avait le bon sens de crayonner sans peindre, — Holbein a fait ce que beaucoup, et de plus grands, manquent toujours. Le goût savoureux de la vie, la vérité sans faste et sans pompe, une fidélité profonde à la nature, y a-t-il rien de plus durable et de plus noble ? C'est ainsi que cet artisan consommé dans son métier s'élève, à force de bien

faire, jusqu'aux sommets où n'atteindront jamais les idolâtres prétentieux et les charlatans emphatiques.

Il ne demeure, des portraits antiques, rien ou presque rien : des images délicates ou tragiques, fixées sur la lave dans un tombeau, des masques modelés et peints avec une expression troublante, mais si loin de nous, reculés dans les demi-ténèbres des civilisations inconnaissables ; du moyen âge, les fines effigies que la miniature burine, et, peu à peu, se dégageant dans les fresques ou les icônes, ces portraits que la Renaissance italienne mettra partout, durant son long triomphe, pour attester à quelle puissance et à quelle grâce atteignait l'humanité de ces âges.

Mais, hormis les Flamands qui vont parler tout à l'heure à Holbein, personne n'a délimité si nettement le domaine du portraitiste, et n'a vu si clair et si juste ; or, cette science, Hans Holbein la possède comme par droit de naissance; on la pressentait dans son père, qui la lègue au jeune apprenti, et dès les premières œuvres, le nouvel ouvrier se montre tel qu'il sera durant une trentaine d'années. Il ne tâtonne point : il sait. Et son savoir ne croîtra plus, dans les parties essentielles.

A l'*Adam et Ève*, assez lourde composition datée de 1517, succédèrent quelques études d'animaux, à la pointe d'argent rehaussée d'aquarelle. De même que Dürer, Holbein excelle dans ces esquisses enlevées d'après nature, précieuses feuilles d'album, plus touchantes, plus expressives que les ouvrages les mieux achevés. Au Musée de Bâle, c'est une chauve-souris étalée sur le dos, et le crêpe des ailes faites pour

palpiter au crépuscule, et les griffes qui suspendaient la bestiole aux corniches et aux auvents, et la mollesse duveteuse du petit corps gras, et l'apparence héraldique, fantastique, de cette tête au museau de proie, aux oreilles en cornet, il exprime tout, les nuances, les nervures, le flou du poil et la transparence des membranes. Jamais l'art d'Extrême-Orient, tant célébré, n'ira plus loin; et ceci, plus simple, apparaît aussi plus puissant et plus ingénu. Les études d'agneaux ne sont pas moins parfaites. On sent là cette joie devant la nature, cet amour du vrai, qui eût mis les arts de la Renaissance aussi haut que ceux de la Grèce primitive, si seulement les imitations pédantesques, l'humanisme, les antiquailles, n'avaient corrompu la saveur des œuvres et adultéré cette allégresse des toutes premières années, fugitive comme un printemps.

II

Cette année 1517 amena Holbein à Lucerne, pour un travail de décoration (1). Sans recueillir d'anciennes légendes, vivaces dans la famille même des Holbein, et qui voient les origines de la lignée dans les petits cantons, l'amitié des Lucernois et des Bâlois, l'échange continuel d'artistes qu'ils s'empruntaient pour orner leurs édifices, pour construire

(1) Th. von Liebenau, *Hans Holbein D. I. Fresken am Hertenstein Hause in Luzern, u. s. w.*, Luzern, 1888, in-8°; — et *Das alte Luzern*, 1881, in-8°. — Pour une bibliographie plus complète, voir *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1897 et février 1898 : *Hans Holbein sur la route d'Italie.*

leurs belles fontaines de pierre au Fischmarkt, expliquent assez la venue de Holbein dans l'heureuse et charmante ville.

En 1514, une de ces fêtes si chères aux excellents tireurs des cantons suisses avait réuni à Lucerne les meilleurs champions bâlois ; on aimait à se divertir durant ces années de répit; les voyages entre bons voisins étaient aisés et sans péril : n'était-ce pas l'heureuse époque où Bâle, tout entière à son allégresse de cité nouvellement confédérée, joyeuse de sentir son lys abrité sous l'écusson redoutable des cantons unis, ôtait de ses portes les gardes armées, si bien que l'on ne voyait plus, pour veiller sur le Spalenthor, le Sanct-Albansthor ou le Sanct-Johannsthor, tout dégarnis de leurs lansquenets, qu'une vieille femme filant son rouet, avec la charge d'exiger les droits de péage (1)?

Lucerne, depuis plus d'un siècle que la victoire de Sempach (1386) l'avait mise en sécurité, s'appliquait à mériter l'éloge qu'un Italien avait fait d'elle, en la déclarant : « exquise et brillante ». Enluminures et vitraux, orfèvreries et architectures, hors des maisons, dans les maisons, les trésors d'art s'accumulaient. On a conservé le nom du peintre Nicolas Zum Bach. En 1506, les peintres, nombreux, s'étaient formés en confrérie sous le patronage de saint Luc ; Hans Holbein, avant même d'être inscrit aux confréries de Bâle, se fit inscrire parmi les artistes lucernois.

(1) Ochs, *Gesch. der Stadt u. Landschaft Basel.*, 1786-1821, t. IV, p. 757.

Le greffier d'État, Zacharie Bletz, écrivait sur le registre : « Maître Hans Holbein, peintre, a payé un florin. »

Un florin, et neuf schillings, c'est ce qu'on lui payait aussi pour un premier travail, une esquisse de vitrail. Holbein devait se plaire à Lucerne. C'était une cité de fêtes et de ripailles. « On n'y travaillait que dans la mesure où c'était absolument nécessaire pour vivre. Des fêtes, de joyeuses fêtes, voilà ce que voulait en tout temps le Lucernois... Les citoyens étaient riches assez, mais adonnés plus qu'il ne sied aux voluptés... ils cultivaient en première ligne Bacchus et Vénus... »

Et cette ville, où résonnaient les beaux *lieder* de Hans Bircher, où se déployaient les drapeaux donnés par le pape Jules II aux féaux mercenaires, où roulaient les écus et les florins d'or gagnés outre-monts, c'était une ville admirable dans un cadre presque féerique. L'artiste arrivant à Lucerne, devant ce lac et ces montagnes, quand il traversait les beaux ponts couverts, honneur de la cité, s'arrêtait pour voir les bouillons de la Reuss, qui trouve sa source presque aux frontières d'Italie. En face de ces monts sévères, sur ce lac de légende, il sentait souffler une brise italienne ; à travers le Saint-Gothard, les petits cantons recevaient les influences d'Italie comme le Valais les sentait venir par-dessus le Simplon. Les capitaines des reîtres parlaient de pays enchantés, rapportaient d'opulents butins, montraient des tableaux, des gravures, ordonnaient qu'on peignît la maison de famille sur le modèle des villas lombardes ou toscanes. Les futurs mercenaires que nous

montrent les images des anciennes chroniques jouaient, bâfraient sur la Kurzweilplatz.

En 1524, un Zuricois comptera trois cents filles de joie à Lucerne. Les batteries suivaient les excès. Et les amendes grêlaient sur les tapageurs.

Heureux dans la cité joyeuse, où l'on buvait comme à Bâle, où, comme à Bâle, on menait une vie de fêtes (1), Holbein s'accommodait aux mœurs rapportées des guerres et des pillages par les mercenaires. « Il se livrait sans réserve, dit une mauvaise langue, au commerce des ivrognes. Ses mœurs étaient déréglées, son amour du vin excessif (2). » Les pièces d'archives confirment ces dires, puisque « le jeudi après le jour de la Conception de la Sainte Vierge, Gaspard Goldschmid et *le Holbein* furent mis à l'amende, de 5 livres, à cause qu'ils étaient venus aux mains ».

Cette forte amende, il fallait la payer. Holbein peignit, peignit encore. Et, pour la première fois sans doute, il entreprit de décorer une façade, et l'intérieur d'une maison. C'était un patricien fameux à Lucerne, Jacques de Hertenstein, avoyer, fils de ce Gaspard qui commandait l'arrière-garde à la bataille de Morat, c'était un gros seigneur, riche et puissant, qui confiait un pareil travail aux vingt ans de Hans Holbein. Il fit peindre, autour de ses armes, les écussons de ses quatre épouses successives. Pour la façade, Holbein prit un modèle dans l'art italien ; il choisit le *Triomphe de César*, par

(1) Æn. Sylvius, *Basileæ Descr. ap. Epitome hist. Basiliensis*; aut. Chr. Urstissio, Basileæ, 1569, in-12.

(2) Charles Patin, ap. Μωριας Εγκωμιον, Basileæ, 1676, in-8°.



Cliché Neurdein.

L'ASTRONOME NICOLAS KRATZER.

(Musée du Louvre.)

Mantegna, cette même œuvre qui l'inspirait encore dans sa pleine maturité, lorsqu'il décorait, à Londres, la maison de la Hanse. Sans doute, les gravures avaient pu, déjà, faire connaître au débutant bâlois l'œuvre du maître Mantouan; l'entraînement vers l'art italien, qui s'accentuera bientôt, n'en est pas moins très sensible dans cette œuvre de jeunesse.

Holbein multiplia dans l'intérieur de la maison les anecdotes empruntées aux *Gesta Romanorum*. C'était la mode, une vilaine et lourde mode, une maladie rapportée d'outremonts, par un peuple qui n'avait rien des qualités italiennes. On voyait se mêler aux Madones, aux écussons, aux combats d'enfants inspirés par les *putti* de l'art italien, ces anecdotes de l'antiquité romaine, si naïvement admirées en ces temps-là : bribes du *De Viris*, miettes du *Selectæ*, pour les hommes d'à présent; mais fort vénérables histoires pour les gens de la Renaissance. Avant de tomber entre les mains séniles des bas professeurs, elles ont vécu, ces légendes des Mucius Scévola, des Marcus Curtius, des Tarquins, Anciens et Superbes; elles ont empoisonné les arts, de leur pompe théâtrale et de leur puérile froideur.

Ce fameux recueil des *Gesta Romanorum* devait être familier à Holbein, d'autant plus qu'il avait été traduit, à Augsbourg même, dans la ville natale, par Hans Schobser, dès l'année 1498 (1). Erasme avait bien pu donner au

(1) Woltmann, p. 220-221. — Repertorium fur Kunstwissenschaft, X, 345. — Leithœuser, *Holbein d. J. in seiner Verhaeltnisse zur antike u. zum Humanismus*. Hambourg, 1886, in-4, p. 23-25.

jeune peintre un exemplaire du livre illustré; mais, sans quitter Lucerne, Hans Holbein pouvait lire le pompeux bouquin chez les nobles personnages qui l'employaient; car on avait des bibliothèques, on rapportait d'Italie les auteurs anciens et modernes, ou bien encore on recevait les ouvrages imprimés de l'Allemagne et de Bâle.

Ce n'est pas seulement l'architecture lucernoise qui subissait, avec une évidence reconnue par les meilleurs historiens, les influences italiennes; et le Tessin, terre italienne, canton voisin de deux journées à peine, n'envoyait pas seulement, à travers Uri et Unterwalden, les Torriani de Mendrisio, les Solbiolo de Ponte. En effet, l'an 1513, un frère de Jacques de Hertenstein lui-même, Balthasar, possédait une maison dans la rue Aux-cuirs-de-devant, *vordere Ledergasse*, à Lucerne; les locataires de cet immeuble, le chevalier Werner Rath, co-bourgeois de Soleure, Zurich et Lucerne, ainsi que sa féale épouse dame Küngold Appentheker, avaient été pillés dans leurs biens par les gens du parti contraire à la France; car Werner Rath, tout ainsi que la famille de Hertenstein, tenait pour les Français. Or, parmi les livres volés, — les voleurs ne dédaignaient point ce qu'ils savaient se vendre cher, — il n'y avait pas seulement des manuscrits insignes « appartenant à ceux d'Uri et de Gersau », et des chroniques peintes, avec les armes de la maison d'Autriche; mais on y regrettait encore « plusieurs livres imprimés... les Commentaires de César imprimés... et le livre de Jean Boccace, imprimé », outre un grand nombre de livres « welches ».



Cliché Hollinger.

LA FAMILLE DE HOLBEIN.

(Musée de Bâle.)

C'est l'époque où les maisons suisses se transforment sous l'influence des étrangers (1), et commencent à prendre l'abondance pour l'opulence, et le nombre des ornements pour le goût et pour la beauté.

Heureusement, l'instinct du vrai n'abandonnait jamais Holbein, malgré les fumées de l'esprit classique. Il eut le bon sens d'emprunter aux mœurs, aux légendes locales, plusieurs motifs pour les décorations intérieures de l'édifice; et sans doute il y avait des antiquailles illustrées, mais il y avait aussi les quatorze saints auxiliateurs, et la chasse au canard sauvage, au bord d'un lac voisin, et la fontaine de Jouvence, une vraie fontaine lucernoise à pignon, pareille à celle dont il fabriquait le fanion peint, deux années plus tard, pour la somme de 1 livre et 5 schillings, une fontaine où arrivaient par charretées les loqueteux et les malandrins copiés sur la canaille du Senti, la maladrerie lucernoise. Le Holbein que Jacques Callot copiera et continuera se donnait carrière. Son réalisme n'a-t-il pas permis à Virchow de déterminer les caractères de la lèpre au XVIe siècle, rien qu'en étudiant les plaies des gueux qui sont figurés dans le triptyque de Munich ?

Une procession, une chasse au cerf où figurait l'antique manoir des Hertenstein près de Weggis, étaient encore au nombre de ces compositions détruites, et dont les vestiges subsistent, bien ou mal, dans les médiocres aquarelles que l'on conserve à la bibliothèque de Lucerne.

(1) V. J.-R. Rahn, *Kunst und Wanderstudien aus der Schweiz*, Zurich, 1888, in-12, p. 245-271.

Holbein put raviver durant ce séjour les impressions que lui avaient laissées telles légendes familiales sur l'origine uranaise des Holbein. Et, deux ans plus tard, entre le 31 mai et le 25 septembre 1519, il semble bien qu'il soit revenu, qu'il ait traversé tout le lac des Quatre-Cantons, travaillé dans Altorf : et ce serait alors l'étape de ce voyage en Italie que tous ses historiens supposent, et que personne encore n'a pu prouver, texte en mains, puisqu'il est absolument vain de tirer un argument quelconque de la très médiocre Cène composée par Holbein ; la formule employée par Léonard de Vinci était en ce temps si courante, qu'un barbouilleur, un Montorfano, l'employait, et que le premier Tessinois venu pouvait bien l'apporter par le Gothard, sans compter les dessins, gravures, dont l'échange était incessant et qui circulaient en tous lieux aux mains des artistes.

Est-il probable que Holbein ait vu l'Italie ? De tout temps, les meilleurs critiques l'ont pensé. Woltmann y revient plusieurs fois (1). Une certitude appuyée sur des textes formels n'est point permise encore, et l'on ne peut guère espérer que les archives nous la donnent, à moins d'un hasard bien étrange. Mais plusieurs faits se réunissent pour une demi-certitude.

D'abord, entre 1517 et 1519, un brouillard s'étend sur la vie de Holbein, si bien connue auparavant, et si lucide encore après ces dates. Et, ces périodes mal éclaircies,

(1) Woltmann, p. 228-229 (1re éd.) et 143-144 (2e éd.).



Cliché Hoflinger.

ECCE HOMO (lavis).
(Musée de Bâle.)

4

elles commencent justement aux mois où il vit à Lucerne, si près de la frontière italienne; plus près encore : n'a-t-il pas poussé jusqu'aux vallées d'Uri, sur la route du Saint-Gothard, au pied du col qui est la porte de l'Italie ?

Ensuite, lorsqu'il mentionna en 1538, dans son contrat avec le grand conseil bâlois, les lieux qu'il se réserve de visiter sous la très expresse autorisation des magistrats, Milan figurera parmi ces pays et ces villes qu'il a toujours visités, où il s'est fait une clientèle. Messieurs du Sénat et monsieur le bourgmestre lui octroieront, le 16 octobre 1538, la faculté « de se rendre, une, deux ou trois fois par an, — mais oncques sans notre très expresse autorisation, — en France, Angleterre, à *Milan*, aux Pays-Bas, afin de porter et vendre aux seigneurs étrangers les œuvres d'art qu'il aura pu fabriquer en notre ville... »

Ceci est banal et constant. Voici bien d'autres petits faits, qui se groupent et qui convergent pour confirmer les inductions et les documents. Au trésor de l'église, en la riche petite ville d'Altorf, capitale d'Uri, un Christ bénissant est gardé : peint selon la formule commune en ce temps à Quinten Matsys comme au Bergognone, l'œuvre, dégradée et reprise au cours des siècles, demeure attribuée à Holbein et conserve ces verts particuliers des fonds, ces passages d'ombres diffuses dans les violets, les lilas, les mauves, sur la face et autour des yeux, cette fluidité morbide dans la touche, qui font penser au prodigieux *Christ mort* de

Bâle. En outre, Altorf posséda (1) jusqu'à l'incendie de 1799 un tableau de maître-autel peint par Holbein, et le couvent des Capucins y garde une ancienne copie du *Christ au tombeau* qui passa longtemps pour un original et reste encore discutée.

Peut-être Holbein émigrait-il au canton d'Uri dans le temps où son amende l'indisposait contre les Lucernois (2). Il se serait, alors, arrêté dans Altorf afin de gagner son pain, car « il était brave homme, mais si gueux, qu'il n'avait pas, quelquefois, de quoy dîner » (3). Ou bien encore, la décoration des fresques une fois achevée, et le paiement soldé par les Hertenstein, l'artiste, mieux nanti d'argent, serait parti pour l'Italie, cette Italie si proche, si attirante, et qu'il venait d'imiter sans la connaître.

On peut croire, en effet, que Hans Holbein, s'il avait composé les fresques des Hertenstein après son retour d'Italie et dans la première ferveur de sa visite aux maîtres lombards ou mantouans, aurait donné une place plus grande encore aux compositions d'après l'antiquité, aux anecdotes historiques, thème préféré de la Renaissance transalpine. Puisqu'un tel artiste ne cessera jamais, dans ses compositions décoratives, de subir le faix des admirations classiques et le poids de l'esprit méridional, il est certain que, s'il avait connu d'original, et non par des formules gravées, les maîtres de la Péninsule, il n'aurait eu

(1) Hegner, 120-121. — Woltmann, IX, 214.

(2) Liebenau, *Hans Holbein*, p. 129.

(3) Charles Patin, *Relations hist. et curieuses de voyages*, etc. Lyon, 1674, et Amsterdam, 1695, in-12, p. 124.



LES SIMULACRES DE LA MORT.

(Cabinet des Estampes. Bibliothèque Nationale.)

garde, au retour, de mettre les gueux de maladrerie, les chasses de Zoug et les saints de l'Unterwalden à côté — à la place — des rois latins, des héros grecs, et des triomphes romains. Si, désormais, la tradition des maîtres italiens, depuis le Bergognone ou Foppa jusqu'à Raphaël, depuis Mantegna ou le Vinci jusqu'à Marc-Antoine, apparaît jusqu'à la fin de la carrière chez l'artiste en pleine maîtrise, combien cette forte influence n'eût-elle pas régné plus exclusive et plus évidente, chez le jeune homme à peine engagé dans sa voie, qui composait les fresques des Hertenstein ?

Il y a encore, pour situer ainsi les dates, une présomption de fait : Mykonius de Bâle, ami des Hertenstein, avait donné au peintre une lettre de recommandation ; est-il vraisemblable de croire que Holbein ait gardé la lettre dans sa poche, lors du premier séjour à Lucerne, et ne faut-il pas voir plutôt, dans la grosse commande faite par la puissante famille à un étranger inconnu, l'effet même de cette lettre ?

Le curieux Charles Patin, voyageur bien informé, mentionne, un siècle plus tard (1), comme existant à Lucerne, les ouvrages suivants de Holbein :

1° Un Christ dans les langes, et devant lui la Vierge mère à genoux, avec saint Joseph à ses côtés. En arrière, le bœuf et l'âne ; au fond, dans le lointain, les bergers appelés par l'Ange (Lucerne, église des Augustins).

(1) *Index operum Holbenii*, Appendix, ad *Morias Encomion*, éd. de 1676, nos 47-51.

2° Le Christ, dans le giron de sa mère, adoré par les Mages (au même lieu, même église).

3° Le Christ déposé de la croix; autour de lui la Sainte Vierge, l'apôtre saint Jean, sainte Madeleine, Nicodème et autres personnages. Les deux larrons sont encore pendus en croix (même lieu, même église).

4° La face du Christ dans le suaire, portée par des enfantelets (même lieu, même église).

5° Le Christ dans une chaire, enseignant les docteurs juifs (même lieu, même église).

Tous ces ouvrages sont perdus; Holbein en retrouva les formules identiques chez les maîtres lombards. On croit lire ici quelque catalogue des œuvres peintes par Luini. Leurs titres seuls montrent assez combien Holbein, encore soumis aux influences catholiques et à la foi de son enfance, était préoccupé du type de Jésus-Christ, et d'un Jésus entièrement figuré selon le dogme catholique. L'œuvre de Hans Holbein l'Ancien, qui exerçait sur le fils, dans la première manière, une si profonde influence, offre des types analogues, et les almanachs populaires, que Holbein le Jeune couvrait d'illustrations sur bois, montrent encore des figures avec le même caractère. Un Christ au Mont des Oliviers, attribué jadis à un maître inconnu de Bologne, xve siècle, et restitué à Holbein l'Ancien par un juge très compétent, laisse apparaître un Christ posé de profil, mais fort semblable cependant à celui d'Altorf; même fluidité de touche, mêmes plans vaporeux, même fondu dans le modelé, même forme du nimbe crucifère et tout fleu-





Clichés Hollinger.

LE CHRIST MORT (ensemble et détail).

(Musée de Bâle.)

ronné (1); ce nimbe si reconnaissable, on le retrouve à peu près pareil chez Dürer et chez les maîtres d'Allemagne, mais les détails qui le caractérisent le rendent ici très particulier.

Loin que l'on puisse douter que Hans Holbein le Jeune ait travaillé dans Altorf, et, par conséquent, avancé d'une étape sur la route de l'Italie, toutes les preuves se réunissent et s'amassent peu à peu, pour dissiper les doutes et créer la certitude. Sa famille n'était-elle pas originaire d'Uri ? Pour s'en assurer, il n'aurait eu qu'à comparer son propre écusson et celui du canton primitif. Les Holbein portaient d'or, au buffle de sable bordé et lampassé de gueules, surmonté en chef de l'étoile du même (2) ; et donc sauf que le buffle d'Uri, le *Stierli*, qui baptise le vieux canton (*Urus*), n'est jamais coiffé de l'étoile, l'écusson cantonal est d'ailleurs pareil, rigoureusement pareil, aux armes des Holbein. Et le jeune peintre n'avait garde d'ignorer ces armes, puisqu'il les figura, suivant l'usage, pour la confrérie du *Ciel*, lorsqu'il y fut admis, le samedi d'avant la Saint-Michel, l'an 1519, à Bâle.

Au siècle suivant, en 1611, Philippe Holbein, petit-fils de Hans, joaillier de la Cour impériale et bourgeois d'Augsbourg, éprouvait le besoin de déchoir, et voulait se faire baron von Holbeinsberg, au lieu de rester un Holbein. Afin d'obtenir le précieux titre de hobereau souabe, l'or-

(1) Musée de Bâle.

(2) Musée historique, Bâle. — B. Meyer-Kraus, *Basler Wappenbuch*, p. 30. — His, *Dessins d'ornement de Holbein*, Paris, Boussod, in-fol., pl. XL, n°s 4-6.

fèvre écrivait une belle supplique à Sa Majesté l'Empereur Mathias. Il y rappelait, en phrases pompeuses et tortillées : « l'arrivée de ses amés ancêtres les Holbein, issus de la Suisse, voici plus de deux cents années » ; et rappelant une généalogie qui s'était fortement brouillée dans son esprit ambitieux, et une géographie plutôt incertaine, le joaillier évoquait « la ville » d'Uri, berceau de sa race ; il s'agissait d'un rappel d'armoiries, auquel fit droit un rescrit impérial du 1er octobre 1612 ; et Philippe Holbein prenait soin de relever hautement la ressemblance qui existait entre son blason et celui d'Uri (1). Les critiques suisses marquent avec une légitime indignation qu' « il n'y a point de ville d'Uri ». Mais au XVIIe siècle, on n'y regardait point de si près, et d'ailleurs, récemment encore, les bonnes gens du canton nommaient toujours Altorf « la ville », la ville... d'Uri, où il n'y en a guère d'autre, puisqu'Altorf même, en certains pays, passerait pour un gros village.

Dès son premier séjour à Lucerne, Hans Holbein avait bien pu raviver les impressions que la tradition familiale lui avait laissées au sujet de son origine helvétique et uranaise. En effet, plusieurs bonnes maisons de Lucerne avaient leur racine au canton d'Uri. Pendant qu'il composait ses fresques pour les Hertenstein, Hans Holbein pouvait aller voir, aux heures de repos, le taureau d'Uri, peint en cap sur un vitrail donné par les Uranais à la

(1) Christian von Mechel, *Hintergelassene Handschriften*, ap. Hegner, p. 31-32, et Liebenau, p. 127. — V. enc. His-Heusler, art. cité du *Rep. fur Kunstwissenschaft*. 1870, p. 147.

chapelle qui avait nommé cette place où s'élevait la maison Hertenstein : le Kapellplatz, en effet, possédait le sanctuaire par excellence, le plus ancien des sanctuaires lucernois. Comme l'église d'Altorf, où brille une splendide monstrance d'argent ciselé, datée 1511, cette chapelle de Saint-Pierre à Lucerne contenait une monstrance précieuse, datée 1516, mais on déroba le trésor dès l'année 1523. Cette chapelle était le centre de la vie publique dans la vieille cité romaine de *Lucerna*; là se faisaient les prières solennelles contre les fléaux incessants de cette époque, ou pour le succès des grandes guerres; là se formaient les processions pour implorer et pour remercier Dieu et ses saints. Aussi n'était-ce point un mince honneur pour le canton d'Uri, de voir ses armes figurer en pareil lieu.

Tout conspirait donc, à Lucerne et sur le lac des Quatre-Cantons, tout, traditions, impressions, légendes, récits des voyageurs, et la nature même du pays qu'il allait traverser, à faire que Hans Holbein voulût prendre la route du Saint-Gothard, et, l'ayant prise, aimât de s'arrêter chemin faisant, et de marquer son étape dans Altorf.

L'amour du pays originel a coutume d'agir avec puissance sur la plupart des artistes; l'imagination plus vive, ce vague amour de la tradition qui souvent arrive à s'allier avec l'existence la plus nomade, colorent, dans l'esprit animé par la fantaisie, ces contrées où il croit voir revivre ses ancêtres; il ne voit point la réalité, c'est-à-dire l'indifférence des générations successives les unes envers les autres, quand elles ne se connaissent point, et leur

profonde hostilité dès qu'elles se trouvent en contact. Il aime ces aïeux inconnus, disparus; il les aime d'autant plus qu'il n'a pu les connaître en aucune manière, et reste libre de se les figurer suivant ses désirs et ses sympathies. Il aime la terre d'où ils sont sortis, où ils sont rentrés. Il est juste de dire qu'il s'y fixe bien rarement, sur cette terre tant chérie; il ne l'en aime que plus fort.

La beauté du pays d'Uri et le caractère nouveau de ce canton n'étaient point pour décourager l'artiste. Holbein n'avait jamais rien vu de pareil à ces horizons. Ni les campagnes tempérées de Bâle et leurs aspects riants, ni les larges plans des montagnes en gradins qui dominent Lucerne, ne le préparaient au spectacle que le tournant du lac, aux frontières d'Uri, devait dévoiler à ses yeux.

Holbein gagna certainement le fond du lac, à Flüelen, par une barque, sans doute par un de ces grands coches d'eau, chalands massifs, au plancher plat, à l'épaisse membrure, à la voilure mal équarrie, tels que l'on en découvre encore sur les plus anciens ex-voto, dans les chapelles riveraines.

Et, dès que le golfe d'Uri, se découvrant dans sa grandeur tragique entre la pointe boisée de Treib et les plages marécageuses de Brunnen, lui montra les escarpements des Bauen et de l'Axenberg, les rochers du Seelisberg, tellement abrupts que les paysans les nommèrent *Moûtier du Diable*, et, se dressant sur tout le ciel, ces âpres citadelles de granit et de glace, de l'Uri Rothstock au Gits-

chen, des Clarides et du Scheerhorn aux Mythen, avec, pour fermer les horizons de l'Italie, la formidable pyramide du Bristenstock, certes Holbein dut recevoir la vision poignante d'une Suisse nouvelle, bien différente des pays aux belles collines et aux lumineux amphithéâtres. Altorf, au pied de ces montagnes vénérables, sous l'abri de sa forêt sainte, Altorf, la seule ville que l'on pût trouver entre Lucerne et Bellinzona, devait alors retenir l'artiste, et lui révéler les sujets d'inspirations inconnues.

Hans Holbein était à Lucerne en octobre 1517, puisque l'esquisse d'un vitrail lui fut payée « le samedi avant la fête des saints Simon et Jude », c'est-à-dire le 28 octobre. On a pensé que, passant l'hiver à terminer les travaux qui lui avaient été commandés par divers amateurs, et les fresques des Hertenstein, il aurait pris le chemin du Saint-Gothard au retour de la belle saison (1). On a voulu placer, aussi, l'excursion entre le 31 mai et le 25 septembre 1519. Peut-être, si l'on découvrait les textes authentiques, verrait-on que Holbein fit les deux voyages supposés : l'Italie n'était pas si loin !

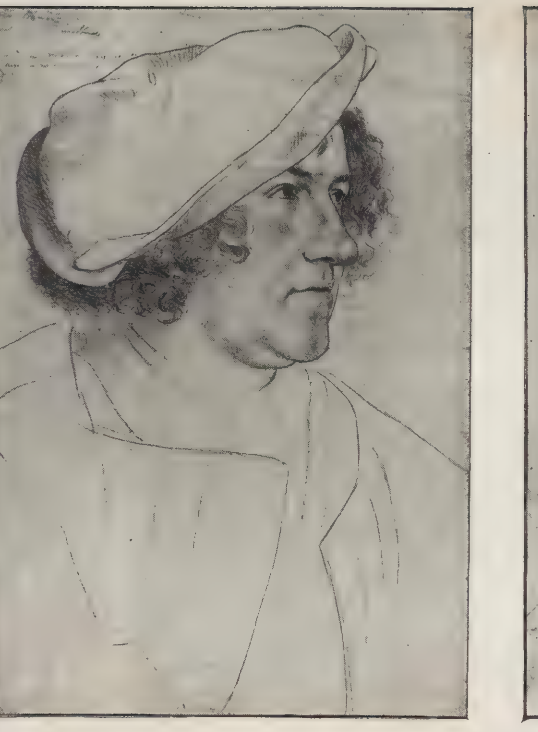
Les dessins de Holbein témoignent en faveur de ces demi-clartés qui permettent d'éclairer les années obscures ; et ce sont là des documents irréfutables. Les montagnes ne changeaient point en quelques siècles, surtout en ces temps encore peu éloignés de nous, quand des industries haïssables n'en fracassaient point les profils. Et plusieurs

(1) His-Heusler, *Einige Gedanken über die Lehr- und Wanderjahre H. H. d. J.* (*Jahrbuch für k. k. preuss. Kunstsamml.*, 1891, 2e fasc., p. 59 et suiv.).

des monts uranais conservent les formes que dessinait Holbein; par exemple, dans la série des dessins pour vitraux, exécutés au lavis avec un encadrement architectural et un horizon de paysage, le Saint-Pantalus (1) montre, au fond, l'ancien pont du Diable, sur la route d'Andermatt, et ce même pont se retrouve encore dans le fameux frontispice du Cebestafel. Dans un dessin qui appartient au British Museum, on a reconnu les plans géologiques particuliers aux massifs des Clarides et du Saint-Gothard, ces coupes de roches qui frappent si fortement les voyageurs, dans ces admirables montagnes. Il montre, ce dessin, des mineurs costumés comme les Kobolds des légendes germaniques : petite cape au capuchon pointu, le type si populaire en Allemagne ; c'est maintenant encore le costume ouvrier dans le Harz, et l'on employait, on le sait, des Allemands pour exploiter les mines de la Suisse au XVIe siècle; les petits hommes trapus et barbus, aux pèlerines monacales, cheminent sur des planchéiages tels qu'on en voit encore, bruts et périlleux, dans les mines du pays. Ce sont là « les mines de plomb et d'argent du canton d'Uri, les mines de fer du Maderanerthal », la plus curieuse vallée du massif, riche en minerais, en cristaux d'une taille extraordinaire, peut-être aussi les mines du Bristenstock, ou celles au pied des Windgaellen (2).

(1) Art. de Vœgelin dans *Anzeiger für schweiz. Alterthumskunde*, V, 179.

(2) His-Heusler, *Holbein's Bergwerkzeichnung im britischen Museum* (*Jahrbuch*, etc., 1894, III, p. 207 et s.). — Studer, *Gesch. der phys. Geogr. der Schweiz*, IV^ter Buch, p. 389. — Vœgelin, *Mitth. d. Ant. Gesellschaft in Zurich*, 4ter abth., 1878, et *Allg. deutsche Biogr.*, Leipzig, 1880, XII, 716-717.





5

Clichés Hoflinger.

JACOB MEYER. (Dessins.) DOROTHÉE KANNENGIESSER.

(Musée de Bâle.)

On a même prétendu faire revenir Holbein à Coire par le canton des Grisons, et mis en relief, avec quelque exagération peut-être, la part qu'il aurait prise aux décorations du palais épiscopal à Coire ; Jacques Burckhardt n'a-t-il pas voulu aussi lui faire peindre, au retour d'Italie, à Brixen, ce beau portrait du chanoine Angerer que conserve le Ferdinandeum d'Innsbrück (1) ?

Tous ces essais pour combler le vide dans la biographie de Holbein sont intéressants, nécessaires. Il ne faut pas que l'on s'en tienne toujours aux seules années riches en documents. Il y a comme une poésie spéciale à ces recherches qui tâtonnent. Souvent l'artiste en sortira mieux connu, par des petits faits qui se perdraient isolément, et, mis ensemble, font un tout, solide et nouveau.

III

Le retour à Bâle marque la rentrée de Holbein dans la pleine lumière. Il n'en sortira plus désormais. Il revient, riche d'expérience, un peu gâté par les modèles d'Italie, farci de *Laïs* et autres formules, mais il se ressaisit bientôt, et ses erreurs ne sont pas longues.

Il est certain que Holbein rentre à Bâle en septembre 1519, car le 25 de ce mois, la corporation des peintres, « *Zum Himmel*, Confrérie du Ciel », inscrit : « Item, la confrérie a reçu Hans Holbein, le peintre, le samedi d'avant Saint-

(1) Sur ces années 1518-1519, V. His, *Allg. d. Biogr.*, *loc. cit.* p. 716-717

Michel, en l'année 1519, et il a juré d'observer les règlements de confrérie, en bon compagnon (1). »

Et quelques semaines plus tard il signe un de ses beaux ouvrages, le portrait de ce Boniface Amerbach, qui réunissait dans son cabinet d'amateur et d'imprimeur curieux la plus riche collection de Holbein. Sur le fond bleu de ciel, cette tête vigoureuse et pensive, avec son profil quelque peu oriental, ou du moins très latin, rappelle que le sang de Rome a colonisé le pays des Rauraques; ce type brun, énergique, encore vivant à Bâle et dans le Jura bâlois, ne fut jamais mieux exprimé dans sa beauté virile. L'inscription fixée à gauche date l'ouvrage : 14 octobre 1519.

L'année suivante, le vieux registre du Conseil bâlois, qui va de 1490 à 1525, montre la mention que voici : « Item, le jour où l'on paye le cens, veille de la fête Saint-Ulric (3 juillet), l'an XX (1520), à Hans Holbein, d'Augsbourg, le peintre, a été octroyé le droit de bourgeoisie, et *juravit prout moris est* (2). »

On a supposé (3) que les corporations de Bâle exigeaient, pour qu'on devînt maître, le titre de bourgeois et le mariage. Et c'est alors que Hans Holbein, homme sérieux de vingt-trois ans, aurait contracté l'union austère qui le fit époux d'une veuve, dame Elisabeth Schmid. Il serait inique de juger d'après le portrait qui subsiste à Bâle les agréments

(1) Ochs, *Hist. de la ville et du territoire de Bâle*, 1787-1821, t. V, p. 394. — Hegner, *Hans Holbein d. J.*, Berlin, 1827, p. 49.

(2) Ochs, *Op. cit.*, V, 416. — Hegner, *Op. cit.*, p. 48.

(3) Knackfuss, *Op. cit.*, p. 22.

qu'apportait en mariage cette dame, puisque cette image, faite en 1528, montre une femme défleurie par quatre maternités. Mais enfin, ni les yeux, ni le nez, ni les mains, ni la complexion de la dame, n'ont dû changer au point que cette vertueuse personne, bigle, maussade, les paupières éraillées, les doigts noueux, n'ait mérité, sans doute, et toujours, et dans tous les sens, ce titre glorieux et triste : « la bonne femme de ménage ». Honneur à Elisabeth Schmid ! Bien qu'elle ait inspiré aux trente ans de Victor Hugo « l'envie de baiser son beau cou (1) », elle incarne pour nous la race des redoutables ménagères qui provignent le long du Rhin, de sa source à son embouchure : elle est une image éternelle, rude comme la vérité.

Si le portrait au pastel, qui passe pour celui de Holbein, au Musée de Bâle, est vraiment l'image du peintre, faite en ce temps-là, c'est le poids des soucis nouveaux, la vie inquiète et trop lourde qui attriste ses yeux pensifs, fronce ses paupières, son front, resserre sa bouche et lui donne, à cet âge de prime jeunesse, une maturité précoce. Dans son habit d'étoffe rude, grossièrement façonné, peut-être par la ménagère, il semble à demi religieux, voué au culte d'un métier dur, sans joie ni espérance.

Et de fait, durant sept années, rivé à Bâle, il accumule ouvrages sur ouvrages ; il ne bouge plus, il produit. Et son travail suit la mode, pour mieux gagner ; il a déjà fait, en 1518, à Lucerne, un modèle de vitrail pour le

(1) *Le Rhin.*

conseiller Holdermeyer, il en compose maintenant un grand nombre. « Les Alemans, dira Montaigne, sont fort amoureux d'armoiries,... et toutes leurs vitres en sont formées (1). »

Holbein sait à merveille l'art de faire soutenir ces armoiries par de beaux reîtres, encadrés dans une architecture ornementale, tandis qu'au fond un paysage de lac ou de montagne éclaire et agrandit l'horizon. Bâle et Berlin possèdent des merveilles en ce genre. Ou bien ce sont des saints, patrons de la ville, de la famille, ou les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament.

Son lavis prend, pour ces travaux, une légèreté, une aisance, et garde en même temps une sûreté, qui font miracle. Dans les plus belles gravures, comme celle qui forme le frontispice pour les *Droits et statuts de l'inclyte cité de Fribourg-en-Brisgau* (*1520*), le procédé de reproduction l'alourdit. Mais dans les charmantes esquisses pour les vitraux, comme dans les projets de façade où s'éjouit sa fantaisie, il paraît seul et tout entier. Pour les maisons d'alors, qu'un Italien nous dit : « peintes pour la plupart, *pictae plerumque* », Hans Holbein déroule une guirlande fabuleuse de ribauds et de truandes qui dansent, se cognent, s'empoignent, se trémoussent, bossent du dos, bossent du ventre, s'écarquillent, et se désossent, et gambillent sans retenue ni pudeur ; ou bien, s'il lui plaît, il assied l'empereur Charlemagne auprès d'une corniche. Il sait tout

(1) *Voyage de Montaigne en Italie en 1580-81*, éd. d'Ancona, Città di Castello, 1875, in-12, p. 70.

figurer : il fait un combat de lansquenets, âpre mêlée toute grouillante de carnage; et puis, s'il lui convient, s'il trouve un amateur plus raffiné, rien qu'à descendre dans la rue, il rapporte ces cinq images de jeunes dames en habits élégants ; rien ne fait sentir mieux l'étrangeté des modes. Ces charmantes dames, d'atours princiers, affectent ce qui nous paraît la plus horrible des parures : le ventre d'une femme enceinte ! « Elles ont, disait Montaigne soixante ans après, l'endroit de la ceinture trop lâche, et le portent comme nos femmes enceintes ;... plusieurs se plaignirent de la dissolution des femmes et de l'ivrognerie des hommes. »

Mais Holbein fait comme il voit. Témoin sans réticence, incorruptible : le même qui campe une esquisse de paysanne, telle qu'on la retrouverait au fin fond de ces campagnes suisses, commère lippue, aux cheveux éparpillés, camarde, débraillée, avec ses vêtements fanés par le grand air et déteints par les travaux de la terre. Le fond est bleu; le foulard en turban, d'un rose déteint, forme un passage d'une finesse saisissante avec la chair nue d'épaules encore assez fraîches, mais tiraillées par les fardeaux et avalées par les gésines. Un bout de devantier rouge fanfare au bas du caraco grisâtre, où le cordonnet aux médailles, graissé par la peau mal lavée, serpente dans un entrebâillement. Les paysans et les goujats de Holbein, qui les oubliera ?

Danse des vivants, avant la Danse des morts ! Comme ils se trémoussent, comme ils farandolent sur ces façades,

le long de ces frises! Et quelle allégresse copieuse leur tintamarre et leurs ébats vont mettre le long des rues mornes! Gambades rabelaisiennes, fresques de l'ivresse bestiale et du rire déboutonné, dépoitraillé, chausses au vent, et cottes en l'air, chaîne de ribauds et de gaupes attachés comme des cervelas, ficelés en charcuterie, saouls, empiffrés, hérissés d'armes burlesques, pavoisés de culottes défaites et de vagabondes chemises, entripaillés, mafflus, pansus, les cuisses comme des colonnes et les bras pareils à des cuisses. Et des malandrins plus sournois, qui s'ensauvent de la liesse pou aller faire un mauvais coup, ou bien pour échapper aux cordes. C'est les noces de Gargamelle, fertiles en guaudebillaux, et c'est un retour de taverne allemande, un lourd et bruyant désarroi de couples heurtant leurs panses entonnées de bière, leurs lèvres empoissées de kirsch, leurs mains empestées de choucroute. Ces gaillards empoignent les femelles courtaudes et boursouflées, comme ils caressaient tout à l'heure, à plein poing et à pleine bouche, le pot de bière et le plat de tripes; ces gaillardes lèvent la jambe avec le même entrain forcené qu'elles mirent à lever le coude. Bacchantes du houblon, Silènes du genièvre et du brandevin, leur sale et rude théorie se déroule, effrontée, salace, féconde, répugnante, tudesque!

« Tous les étrangers, dira plus tard un voyageur (1), s'arrêtent avec plaisir au coin d'une petite rue de Bâle, où

(1) Charles Patin, Voyages cités, p. 124.



Cliché Hanfstaengl

VIERGE DU BOURGMESTRE MEYER.
(Musée de Darmstadt.)

il y a une maison, peinte au dehors, depuis le bas jusqu'en haut, de la main d'Holbein ; de grands princes se pourraient faire honneur de ce travail ; ce n'était néanmoins que le payement que faisait ce pauvre peintre de quelques repas qu'il y avait pris ; car c'était un cabaret dont la situation aussi bien que la médiocrité marquaient assez qu'il n'était pas des plus célèbres. »

Même dans ses ouvrages religieux, le morceau capital demeure un tableau réaliste, le plus réaliste de tous. En 1521, d'après le cadavre d'un Juif noyé, que l'on a repêché au Rhin, Hans Holbein peint le Christ mort, *le Cadavre du Christ*, comme on l'appelle là-bas, *Leichnam Christi*, ou, suivant la juste mention d'un vieil inventaire, « une image de trépassé, avec le titre : *Jésus de Nazareth* ». En effet, c'est bien un cadavre ; cette longue forme roidie, c'est une dépouille, rien d'autre. Depuis la tête crispée, avec les yeux révulsés dans l'excavation des orbites, et les lèvres violacées par la décomposition, jusqu'aux membres tuméfiés par la torture, souillés de sanie et gonflés d'innomables liquides, c'est un mort, immonde et sinistre. Les cerceaux des côtes se bombent sous la peau d'un thorax vidé, le ventre s'affaisse, la barbe et les cheveux se sont ternis ; une lueur verdâtre éclaire ce corps verdi. Rigide, hérissé, funèbre et dangereux pour les vivants, cet être est plus mort que Lazare, nulle voix ne l'éveillera, jamais l'air vivant ne pourra dissiper l'odeur du sépulcre où il doit croupir. Ces prunelles flétries dans les replis noirâtres, au creux des pommettes saillantes, ne brilleront plus au soleil ;

ces doigts émaciés sous la bouffissure des paumes ne tendront jamais leurs phalanges boursouflées et disjointes vers le front de Meryem. C'est le Dieu que devait créer ce temps, ce pays, où la Danse des Morts triomphe ; la série macabre est complète : au-dessus du Pape, au-dessus de l'Empereur, voici Celui qui les unit en sa personne ; et il est mort, et il incarne en lui la Mort, car il ricane, le rictus est peint sur ses lèvres. Le linge qui lui ceint les flancs est la chose la plus vivante en cette épouvantable image.

Holbein retrouvera plus tard la Mort, dans une œuvre célèbre. Maintenant, il se laisse aller au hasard des commandes : il a son ménage à nourrir. Et c'est, en juin 1521, une vaste entreprise : la décoration du nouvel hôtel de ville à Bâle, où la salle du Grand Conseil lui est confiée. Il peint d'abord trois des parois, et le travail est tel, qu'il estime avoir mérité, d'ores et déjà, le prix convenu pour l'ouvrage tout entier ; le grand Conseil n'y contredit pas, on lui paye les honoraires, mais « on laisse en l'état, jusqu'à nouvelle décision, la paroi de derrière ». Par malheur, cet énorme ouvrage a disparu ; le métier des fresques était médiocrement familier aux artistes rhénans, et peut-être aussi le funeste exemple du Vinci, cette invention néfaste de mêler l'huile aux couleurs, qui a fait périr la *Cène* de Milan, avait entraîné les nouveaux venus ; toujours est-il qu'en 1579, moins de soixante années après leur achèvement, les fresques de Holbein étaient fort altérées. Il subsiste une supplique d'un restaurateur, Hans Bœckh, chargé



Cliché Hoflinger.

LA FAMILLE MORUS (esquisse à la plume).
(Musée de Bâle.)

de leur réfection ; ce personnage assure avoir employé, pour ce dur travail, vingt-six semaines, en peignant depuis le fin matin jusque bien avant dans la nuit. Il trouve que Holbein, avec ses figures sans nombre et cette manière de peindre à l'huile sur les murs, donne un mal terrible au réparateur, et il conclut en demandant très humblement à Messieurs du Conseil un salaire de 100 florins. Les esquisses de Holbein, des copies, donneraient quelque ombre de cette œuvre détruite. Les regrets sont moindres, quand on voit comment il l'avait composée avec des antiquailles, les histoires des Charondas, de Zaleucus, de Sapor, une morale en action pittoresque (1), et Samuel avec Saül, et l'histoire du roi Roboam.

En 1522, les travaux du peintre portèrent surtout sur les compositions religieuses. La *Madone*, si retouchée, que l'on conserve à Soleure, la *Sainte Ursule* et le *Saint Georges* de Carlsruhe, purement tudesques, sont de cette année-là. Et aussi l'une des plus fameuses compositions que Holbein ait faites pour un imprimeur, un titre pour un commentaire de Strabon ; planche allégorique, d'un goût riche et curieux, où le peintre a suivi la description faite par le philosophe Cébès d'un tableau jadis admiré dans un temple : c'est la voie qui conduit les hommes à la félicité véritable. Ce titre avait d'abord été destiné à la traduction latine du Nouveau Testament faite par Erasme. Et le caractère à la fois classique et chrétien de l'humanisme s'accor-

(1) Wursteisen, *Epit. hist. Basiliensis*, Bâle, 1577, ap. Hegner, *Op. cit.*, p. 71-73.

dait à merveille avec ce genre d'art, qui semble aux yeux modernes plus amusant et suranné que vraiment respectable et beau. Holbein fit, pour le Nouveau Testament, un titre strictement pieux : les apôtres Pierre et Paul figurent sur les deux côtés, aux quatre coins sont les Evangélistes, en haut les armes de la ville de Bâle, en bas, un lion chevauché par un enfant, marque de l'imprimeur Adam Petri.

Le même éditeur donnait en 1523, au mois de mars, une édition réduite de format, et au mois de décembre, rééditait la traduction de l'Ancien Testament par Luther, avec lettres ornées et gravures par Holbein. En 1523 encore, Holbein illustrait la traduction luthérienne du Nouveau Testament, donnée par Thomas Wolff. Et Hans Lützelburger attachait son nom à l'exécution de ces bois, plus curieux en somme que beaux, dans leur manière un peu pesante et enchevêtrée.

Erasme lui-même apparaissait dans un petit médaillon qui annonce dignement les grands chefs-d'œuvre inspirés à Holbein par ce long visage finaud et réfléchi. Depuis, Holbein a peint l'humaniste au moins trois fois. La plus parfaite de ces images est ce tableau donné par Charles Ier d'Angleterre à Louis XIII, et qui est un joyau du Louvre. L'étude pour ce portrait définitif est à Bâle, elle vient de la collection Boniface Amerbach.

Comme l'érudit collectionneur Amerbach était alors en France, en Provence plutôt, et habitait pour ses études la ville d'Avignon ou le Languedoc, c'est à ce moment que l'on place



Cliché Hoflinger

L'HOMME AU GRAND CHAPEAU, JEAN MORUS? (pastel).
(Musée de Bâle.)

un voyage d'Holbein à travers le pays de France et jusqu'à Montpellier. Deux témoins en subsistent; ce sont les dessins, pastellés, d'une facture si charmante dans sa bonhomie et qui représentent deux statues, copiées à Bourges; l'une est celle du duc Jean de Berry, l'autre, celle de la duchesse sa femme; ces images, de pierre peinte suivant l'usage du xve siècle, se trouvaient alors dans la chapelle ducale; lorsqu'on démolit cet édifice, les deux figures polychromes, de grandeur naturelle, prirent place au chœur de la cathédrale. Holbein a ressenti, fixé, dans sa plénitude élégante et sa sobre puissance, cet art de la statuaire française en sa période éclatante. Et, pour démontrer son séjour en France, de pareils dessins valent mieux qu'un document écrit; au peintre insigne, il convenait de laisser après lui ces incomparables pièces d'archives.

Au retour, il peignit encore Erasme et Froben. Il subsiste au Musée de Bâle une médiocre copie du *Froben*, en buste, tourné vers la droite; tête massive, noircie par une barbe mal faite, et dénudée, creusée par l'âge et le travail.

C'est durant les années suivantes, 1524, 1525, que l'on place beaucoup d'ouvrages religieux qui ne sont guère que métier, et point des meilleurs. Le plus important, comme œuvre peinte, c'est la *Passion du Christ* en huit petites scènes; venue de l'hôtel de ville bâlois, où sans doute on l'avait gardée pour la sauver de la fureur iconoclaste en 1529, cette composition fut donnée par décret du 5 novembre 1771 au musée de la ville. Des critiques bâlois

l'ont appelée jadis le plus grand trésor du Musée. Et Charles Patin écrivait, au XVIIe siècle : « C'est, à mon sens, un des plus beaux tableaux du monde, et je ne m'étonne pas que le défunt électeur de Bavière en ait offert à la ville pour vingt mille écus de sel. » Il est possible que ce fils de Gui Patin ait eu plus de goût que de style, et pensé mieux qu'il n'écrivait ; et son opinion était partagée par les Bâlois, au point qu'en 1642 on refusait à Mathieu Mérian de laisser prendre une copie par son fils, et qu'en 1718, le préteur Klinglin de Strasbourg essuyait le même refus pour une demande analogue, « sous peine, disait le grand Conseil, de causer par son insistance le pire déplaisir à nos nobles seigneurs ».

C'est que dans ces temps éloignés, la Passion était peinte par Hans Holbein. Mais, avant de faire passer le tableau du Rathhaus au musée, on l'a restauré ; certain Grooth l'a refait « à fond, *gründlich* », avoue l'ancien catalogue. Il n'y allait pas de main morte, ce digne ancêtre des « artistes » qui, de concert avec les « conservateurs », nuisent plus aux collections nationales que tous les incendies et tous les larcins : il a restauré si bien « à fond », avec de tels bleus et des verts si radicaux, que la couleur primitive n'existe plus. Il faut se tourner vers les lavis, vers le trésor d'esquisses en brun et blanc, d'un clair-obscur si fin, d'un modelé si juste, pour retrouver la main de Holbein.

De même, aux tableaux d'autel que l'on voit à Fribourg-en-Brisgau et à Hampton Court, on doit préférer hautement les deux préparations en bistre, pour les volets de



Cliché Hanfstaengl.

L'ÉVÊQUE WARHAM (dessin).
(Château de Windsor.)

l'orgue à la cathédrale de Bâle; la grande esquisse et le dessin préparatoire sont d'un style admirable, où la majesté gothique et la liberté de la Renaissance ont trouvé leur parfait accord. Voilà le style religieux dans toute sa pure élégance. Mais de telles œuvres, si belles, sont moins fameuses que cette *Danse des morts* ou que cet *Ancien Testament*, auxquels il faut bien arriver.

Assurément on doit tenir compte du graveur, et se souvenir, en feuilletant ces livres célèbres, qu'entre la pensée de Holbein et l'exécution il y a la main de Hans Lützelburger. Mais quand on retrouve le dessin même de Holbein, comme jadis pour l'*Éloge de la Folie*, les réserves et les surprises subsistent encore.

Le sujet même est répugnant. Introduite par le christianisme, ou du moins singulièrement agrandie, l'importance de la Mort, la préoccupation dégoûtante du squelette humain semble s'accroître à mesure que diminue la foi primitive. Ces pantins lugubres dansent partout, symbole de la risible importance que l'homme attribue à sa personne. En plein moyen âge, c'était encore « l'espoir et la glorification » (1). A présent, c'est la peur, l'ironie, et la haine. Avec la Renaissance qui se corrompt et marche au déclin, dans l'air où s'amasse la tempête de la Réforme, un cycle de visions funèbres se crée; la camarde vient frapper tous les humains, du Pape au paysan, de la gouge à l'impératrice.

(1) Viollet-le-Duc.

Le squelette était à sa place sur un fourreau de dague, Holbein en faisait l'ornement préféré pour ces ciselures. Mais tout un peuple de squelettes, c'est beaucoup.

A l'enfantin XVe siècle, retombé dans le bégaiement, les églises, les ponts couverts, les murs des charniers et des cloîtres montrèrent ces ballets macabres, le branle de silhouettes vides, dégingandées et grimaçantes. A Bâle, Nicolas Manuel, Urs Graf, Hans Baldung Grün, et, dans l'Europe entière, de la Chaise-Dieu à Lucerne, et de l'Espagne à la Pologne, tout un peuple d'artistes, peignaient à l'envi ce sujet banal et burlesque. Holbein, pour plaire aux éditeurs et au public, reprenait ce grossier symbole.

Ce socialisme d'ossements, ce catéchisme de cercueils, consolait le bas peuple, flattait l'âme envieuse des bourgeois : voir trébucher pape, empereur, rois, archevêques, abbés, gentilshommes, condottieri, tous ceux que l'on hait, que l'on redoute et que l'on convoite, entre les griffes de la Mort, c'est de quoi consoler un peu la certitude que l'on a de s'y achopper un jour soi-même. Holbein relève, par l'anecdote, la monotonie de ces gaudrioles macabres, il varie, en dégingandant les profils de la Mort, les aspects dégoûtants de cette carcasse faite pour la nuit et le repos, et qui, là-dedans, remue et gambade sans trêve. Mais, s'il n'est point fastidieux, il reste bas ; car le squelette humain, objet d'admiration ou d'étude pour le sculpteur et le naturaliste, le squelette, shakespearien dans certaines heures, devient immonde s'il bouffonne, si ses ressorts



Cliché Hanfstaengl.

LE JOAILLIER MORETT.
(Musée de Dresde.)

dépenaillés grincent au milieu des vivants. Il y a là (l'horreur en plus !) comme l'inconvenance d'un personnage déshabillé, parmi des gens vêtus. Quelquefois, la Mort conserve sur son crâne une touffe de cheveux ; alors, le peintre chancelle dans la fantaisie d'hôpital, et c'est abject, tout uniment. La prétentieuse apparence de philosophie qu'il y a dans ces images, ce Plutarque de la pourriture, fait bientôt lever les épaules, malgré le génie des détails et la variété des groupes ; la satire est forte, quelquefois, mais ses éléments sont ignobles, toujours.

Et puis, ce cauchemar est vil ; né de la terreur, du scrupule, du remords, de toutes les bassesses que peut exploiter une religion croulée dans le mercantilisme, il montre à nu le squelette moral de l'homme, en agitant son squelette physique ; cet âge tient à la matière, et il tremble de la perdre. Pour craindre la mort à ce point, et pour la concevoir si laide, il faut adorer étrangement la vie, et en avoir fort mésusé. Les sales époques de l'histoire, les plus lâches périodes de l'antiquité corrompue montrent les squelettes sur les objets d'art : il y en a sur les vases précieux de Boscoreale. Quand une civilisation s'affaisse dans son opulence, elle est semblable aux vieillards riches et mauvais : elle a peur de crever, elle se cramponne à la vie.

Plus encore que les ouvrages de propagande comme l'*Ancien* et le *Nouveau Testament*, cette suite eut un succès immense. C'est toujours ainsi : l'œuvre d'un artiste doit plaire au monde, qui est en majorité faible et plat, surtout par ses parties mesquines et vulgaires. Ce qui paraît, aux

esprits affinés, un peu le déchet et le médiocre ouvrage, c'est sur quoi le public se jette, y reconnaissant son image et y retrouvant ses instincts. Vers mal venus du poète, mélodie banale du musicien, images brutales ou fades du peintre, voilà le régal de la foule, ce qu'elle exalte, immortalise. On reproduit, de siècle en siècle, la prétendue *Danse des Morts*; Lyon, Venise, au XVIe siècle, donnent l'exemple de ces copies, et Callot s'en inspirera, dans son livre d'esquisses, gardé à l'Albertina de Vienne. Le nom de Holbein est resté populaire, dans le gros sens du mot, par cette série de gravures où il flatte le peuple.

Çà et là, dans ces pages, un petit rayon de génie scintille et console. Et c'est le paysage où trime un rustre qui laboure en face du soleil levant, avec la mort comme valet de charrue; ce paysan-là, qui va se lever tout à l'heure, dans la grand'-guerre de 1525, pour lâcher la mort sur les autres, qui ne labourent point, ce paysan, qui détruira, dans l'Alsace, le grand moutier où l'on conserve les ouvrages de Holbein le père, ce paysan déguenillé n'apparaît point à Hans Holbein sous l'aspect à demi terrible que Dürer sait donner à ses *Trois Paysans*; mais s'il n'a point le coutelas au côté, ni la rouillarde en main, le soleil qui monte derrière l'église, au faîte du coteau, lui fera redresser l'échine, et il va donner aux puissants du monde une de ces terreurs qu'on noie dans un fleuve de sang (1).

Une autre secousse, moins rude et plus persistante que la

(1) *Seditio repentina vulgi, præcipue rusticorum anno MDXXV, tempore verno*, etc., per P. Gnodalium, Basileæ, 1571, in-12.

guerre des paysans, commence à secouer l'Europe en même temps. Et la Réforme, d'Allemagne, s'étend partout. A Bâle, la lutte a pris un caractère si violent, que les peintres, devant l'ouragan qui balaye les églises et détruit les images, adressent, en janvier 1526, une supplique au Grand Conseil, pour exposer qu'ils ont besoin d'aide, ceux surtout qui sont chargés de famille, pour subsister encore à Bâle (1).

Dans cette bourrasque, Holbein a penché vers l'esprit nouveau, qui convient à son origine augsbourgeoise, à ses amitiés, et à son esprit peu mystique (2). Et son *Christ, vraie lumière*, est si bien une image réformiste que Johann Copp de Zwingli le placera dans le calendrier pour l'année 1527, donné chez Adam Petri. C'est pourtant, dans une détresse qui croissait chaque jour, au milieu de ce désarroi qui arrêtait toute commande importante, c'est un de ses premiers patrons, le pieux Jacques Meyer *zum Hasen*, l'ancien bourgmestre, demeuré catholique, c'est lui qui ordonne à Holbein un ouvrage religieux, un ouvrage capital.

« Je fus averty, disait plus tard Montaigne lors de son passage à Bâle, que plusieurs couvoient encore la religion romaine dans leur cœur (3). » Le vieux Meyer était de ceux-là, il la couvait et la voulait confesser en fait et en acte. Il avait résolu de commander à Holbein un tableau d'autel, suivant cette antique formule où les donateurs, avec leurs

(1) Knackfuss, 84.
(2) Woltmann, I, 239; Liebenau, 149, note 1, etc. — His Heusler, *Holbein's Verhältniss zur Basler Reformation*, ap. *Rep. f. Kunstwissenschaft*, II, 156.
(3) Montaigne, *Voyage*, éd. d'Ancona, p. 29.

enfants, étaient agenouillés aux pieds de la Vierge et de l'Enfant Jésus. Comme un Van Eyck, comme un Memling, comme un van der Weyden, Holbein se voyait confier un ouvrage de dévotion. Tout le passé se consacrait et reparaissait devant lui.

Le probe ouvrier accomplit l'ouvrage en conscience. Ce qu'il en put penser, on ne le découvre point. On voulait une Vierge et des groupes dévots : rien de plus fermement sacré que la Vierge, rien de plus simple et de plus auguste que les fidèles à ses pieds. Jacques Meyer, qui avait vu s'éloigner de lui le pouvoir, et se dissiper la confiance de ses concitoyens entraînés vers la foi nouvelle, entendait, en face de ce Conseil acquis à la Réforme, et où ses idées paraissaient fossiles, affirmer encore, grâce au génie de son peintre, la foi catholique intégrale et son attachement suprême à l'antique Confession. Holbein n'examina point si les pensées de l'ancien magistrat étaient conformes aux siennes; un peintre, il le savait bien, n'a pas d'idées : il peint, et c'est ce qu'il a de mieux à faire, pour sa gloire et pour notre joie.

Un maître du siècle précédent n'aurait pas été plus naïf, et d'une foi plus pénétrante. La Madone fut composée suivant les méthodes constantes de Holbein : d'abord les études pour les têtes des donateurs, ces beaux dessins qui sont à Bâle et qui permettent, comme pour les portraits d'Erasme, de comparer les mêmes visages, figurés par le même peintre, à diverses phases de la vie.

C'est Jacques Meyer, les regards levés dans la pose de la prière, les traits vieillis et fatigués, inquiet d'une lutte où

il sent son énergie vaincue et sa croyance violée; c'est Dorothée Kannengiesser, qu'un voile presque religieux enveloppe sur cette esquisse, encadrant le haut du visage, les yeux pensifs, les belles chairs mûries ; c'est la fille de ces bonnes gens, Anna, simple et gauche, les cheveux défaits, une image modeste de la fillette à l'âge ingrat. Dans le tableau, devant la Vierge, il y aura encore les deux fils, un beau garçonnet blond et un bambin nu, que le frère tient dans les bras, il y aura la première femme de Meyer, effacée et enlinceulée, une morte de longues années, que Holbein n'avait point connue.

Et dans ce tableau, tout est triste, sent le deuil moral et l'angoisse. Meyer voulait un tel symbole. C'est lui qui demandait au peintre ce geste las et bizarre de l'Enfant-Dieu, bénissant avec la main gauche, couché de fatigue sur l'épaule de sa divine mère; et c'est lui qui donnait au peintre l'idée de rougir les yeux du petit Jésus, parce qu'il pleure sur les hommes infidèles aux préceptes de la vraie loi.

Mais, sans parti pris, dans le même temps, Holbein fait *Laïs de Corinthe*, et cette *Vénus*, peintes toutes deux d'après la belle dame d'Offenbourg, une patricienne galante ; œuvres d'amateur, où se sent l'esprit d'Italie, et qui se placent dans la collection d'Amerbach.

Seulement, le mot d'Érasme, « les arts ont froid en ce pays », est avéré chaque jour. Les églises fermées, la société se bouleverse dans les luttes religieuses, et l'on se soucie bien des peintres! Aussi le conseil de l'humaniste, de l'ami prudent qui prépare depuis deux ans, avec Thomas More,

un départ de Holbein pour l'Angleterre, est accepté par le peintre en détresse. En Angleterre, il y a de riches seigneurs, de gros marchands, qui se feront peindre à l'envi, et, par les soins d'Erasme, Hans Holbein, sous le patronage de Thomas More, sera mis d'emblée en pleine vogue.

IV

C'est en septembre 1526 que Holbein quitte Bâle, et se dirige vers les Flandres. Il s'instruit en ce voyage, il reconnaît ses aînés et ses pairs dans ces peintres dont les ouvrages deviendront aussi rares, aussi précieux que les siens, et pourront même être confondus avec les siens dans l'avenir (1) ; tel ce portrait d'Erasme qui est au château de Longford, et fut disputé longuement entre Quinten Matsys et Hans Holbein (2). Il séjourne dans cette ville d'Anvers, pittoresque, grouillante de richesse et de négoce, centre des arts et pôle de la navigation marchande ; il va s'y embarquer, et son cahier de dessins montre une feuille sur laquelle il décrit l'appareillage d'un trois-mâts, où s'entassent les gens de guerre.

En Angleterre, Thomas More accueille Holbein dans sa maison de Chelsea. L'humaniste raffiné, l'habile homme d'affaires connaissait déjà le peintre qu'Erasme lui avait

(1) W. Bürger, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1869, p. 15, XIe année, 2e p., t. I.

(2) Alfred Woltmann, *Holbein u. Q. Matsys, in Longford Castle*, ap. *Zeitschrift f. bild. Kunst*, I, 198.



Cliché Hanfstaengl

SIR BRYAN TUKE ET LA MORT.

(Pinacothèque de Munich.)

vanté comme un « artiste (et artisan) admirable, *mirus artifex* ». Le portrait d'Erasme par Hans Holbein était pendu dans son cabinet, et quand Froben, en 1518, avait imprimé la fameuse *Utopie*, qui se répandait dans l'Europe avec un succès prestigieux, c'est un frontispice de Hans Holbein qui décorait le livre. Holbein, chez Thomas More, était « de la maison » ; suivant les mœurs anglaises qui n'ont point changé, c'était se mettre de plain-pied avec tout ce que l'Angleterre comptait d'illustre et d'opulent.

Car Thomas More était déjà l'auteur célèbre d'un pamphlet où Rabelais puisa peut-être, et surtout il était, alors, l'avocat dont le revenu passait les cent mille francs, l'ambassadeur favori du roi Henri VIII, l'homme que recherchait Wolsey, le personnage fait membre du Conseil privé en 1518, fait chevalier en 1521, et qui, trois ans plus tard, deviendra lord grand chancelier.

Sir Thomas More aima tout de suite ce Holbein qui lui apportait un art subtil, minutieux, fait pour l'exactitude élégante de son esprit, et plaisant à « ses petits yeux gris de myope, sans éclat, mais très doux », ainsi que les décrit un contemporain. Tout de suite, Holbein le peignit. Et, quand le peintre se fut installé dans l'hospitalière maison, dès qu'il en connut bien les êtres et les personnes, il composa ce grand tableau de famille aujourd'hui perdu, mais dont l'esquisse, annotée par Holbein, fut rapportée à Bâle et donnée à Erasme.

Sur ce dessin d'ensemble, la famille est rassemblée tout entière. Mais ce ne fut pas assez pour Holbein. Il fit encore

un crayon pour chaque figure ; il subsiste celui du grand-père, le juge, celui encore de Thomas More, tous deux dans les collections royales de Windsor. Et si l'on peut douter que la tête d'inconnue qui est au Musée de Bâle soit celle de Marguerite Giggs, la parente pauvre, du moins a-t-on quelque raison de reconnaître dans le jeune homme inconnu que couvre un grand chapeau (nº 346) les traits, la bouche, et tout ce qui peut rendre ressemblant le fils de More, John, le plus jeune.

L'esquisse peut compter parmi les joyaux de Holbein. D'abord, on le prend sur le vif, avec des notes qu'il a mises pour lui-même, on voit le travail dans son mécanisme subtil, trop souvent mystérieux pour nous.

Thomas More, en costume de gala, siège au milieu de la salle, au centre du groupe. Il porte au col cette chaîne d'or qu'il ne passait, suivant Erasme, « que lorsque c'était indispensable ». C'est denc un portrait d'apparat. A sa droite, frileusement emmitouflé, c'est le vieux père de soixante-seize ans. Ces deux figures solennelles, un peu mélancoliques, sont entourées de jeunes femmes ; à gauche, de profil, Elisabeth, la deuxième fille, une sérieuse demoiselle de vingt et un ans, et la petite cousine Margaret, qui tournera mal, épousera par pédantisme le précepteur de céans; pour marquer la destinée qui la voue à cet helléniste John Clements, elle tient un livre à la main et demande avec une mine affairée un renseignement au vieux juge qui ne l'écoute point. Entre les têtes des vieillards qui sont assis, la fiancée de Jean More, Anna Grisacre, une

enfant de quinze ans, se tient un peu à l'écart. Jean lui-même, jolie figure élégante et un peu maussade, est debout, à gauche de son père, et le coin du tableau, à droite, est orné de femmes assises aux pieds des autres personnages : c'est Cécile, la plus jeune enfant, Marguerite, l'aînée, et, s'agenouillant un peu plus haut, la seconde femme de Thomas More, Alice Middleton, qui succédait, austère et lourde, à la gentille Jane Colt, la « petite épouse, *uxorcula* », comme l'appelle son épitaphe, la femme-enfant dont l'image n'est point ici. Les accessoires de l'ouvrage sont un dressoir, orné de faïences, une horloge, une tablette avec des chandeliers et un lavabo; puis c'est aussi le fou du lieu, Henri Patenson, et un singe qui grimpe sur la robe de lady More. Et des livres traînent partout, entre les mains des personnages, par terre, sur les meubles.

Ceci nous rappelle que Thomas More aimait toutes les choses de la fantaisie, tous les accessoires joyeux de l'existence ; non seulement ses femmes devaient apprendre à toucher les instruments de musique : cithare, harpe, monicorde, clavicorde, même à jouer de la flûte, mais il se plaisait aux bouffons humains et aux animaux rares : « Les fous, dit-il dans l'*Utopie*, sont un divertissement délicieux. » Et Holbein n'oublie pas le fou du logis. « Un de ses grands plaisirs, écrit Erasme parlant de Morus, est d'étudier la forme, les habitudes, les instincts des différents animaux. Il a chez lui des oiseaux de presque toutes les espèces, et des animaux rares, tels que singes, renards, furets, belettes, et autres semblables. Dès qu'il rencontre quelque chose de

curieux ou d'exotique, il l'achète bien vite, tant et si bien que sa maison est un musée. » Et Holbein n'omet point le singe, témoin de la passion qu'on eut léans pour les vilaines bêtes; de même, il a soin de marquer sur son dessin : « Mettre sur l'étagère, auprès du dressoir, un clavicorde et d'autres instruments. » Des livres, des singes, et des instruments de musique ! vraiment, rien ne manquait, en ce logis, de ce qui charme l'existence et permet d'en varier les joies.

Par Thomas More, Holbein était introduit auprès de ces saints personnages, qui menaient et maintenaient encore une église bientôt chancelante : l'archevêque de Cantorbéry, Guillaume Warham, et cet évêque de Rochester, Jean Fischer, si vénéré par les catholiques. Il reste, de Fischer, un dessin aux collections royales de Windsor; de Warham, un dessin encore, d'une singulière énergie, préparation pour ces portraits du Louvre et du palais archiépiscopal à Southwark où le prélat nous apparaît entre la mitre emperlée et la croix gemmée, ses vieilles mains au premier plan, les yeux tristes, perdus au loin, comme s'il présageait la tempête qui va venir déraciner l'ancienne foi sous ses formes antiques. Oui, ces hommes sont las et tristes, Warham plus accablé par l'âge, Fisher, avec son clair regard, plus résigné devant l'avenir qui lui apportera la mort des premiers apôtres. Nobles figures de martyrs ou de sages, que Hans Holbein a résumées avec un talent affiné par son passage dans les Flandres,

En effet, il apporte ici comme l'influence d'un art plus

large, un air plus subtil enveloppe ses modèles, et l'on dirait que le spectacle de la mer a fait sa vision plus puissante. Il a pris, aux maîtres flamands, ces beaux arrangements simples, d'objets intimes, qui s'unissent à l'expression du visage humain, ces « natures mortes » traitées avec une virtuosité intense et un profond sentiment. Et non seulement le costume, le riche costume d'alors avec ses accessoires somptueux, le harnois de cour, et les chaînes, et les joyaux, et les barrettes de velours, et les surtouts de pelleterie, et les pourpoints de brocart ou de damas, et les anneaux incrustés de pierreries, mais encore tous les objets qui feraient nommer au spectateur le métier exercé par le modèle, les instruments de l'astrologue, les livres du docte prélat, les quittances et les cachets et les pièces d'or du marchand, le tiercelet du fauconnier, tout se retrouve sous ses pinceaux, peint à miracle, et chaque chose à sa place, sans tirer l'œil ni le décevoir.

Dans ce pays d'Angleterre où l'homme tient et entend tenir une place prépondérante, où il vaut par lui-même et se considère si haut, ce peintre de portraits ne fait, Dieu soit loué, que des portraits. Et c'est fini pour les Madones et les Danses des morts.

Ce sont d'abord des portraits de seigneurs et de courtisans ; figures fermées, regards acérés par la ruse, traits sculptés par les mille épreuves et par les innombrables hontes qui dévorent les gens en place ; les pantins humains des premiers rôles, dans leurs costumes somptueux : en 1527, sir Henry Guilford, grand écuyer, l'ancien héros

de Guinegate où il portait la bannière royale (à Windsor); en 1528, Nicolas Kratzer de Münich, astronome royal (au Louvre); la même année, les deux Godsalve, sir Thomas et son fils Jean (à Dresde); et ce portrait de Münich, médiocrement conservé, qui montre sir Bryan Tuke avec la Mort ricanant derrière lui, formule qui sera reprise par le Bâlois Arnold Bœcklin, lorsqu'il se peindra lui-même. En vérité, l'on croirait lire l'almanach de la Cour. Holbein conservait, pour ces travaux, son ancienne méthode, fixant une première esquisse sur papier, au crayon rehaussé de teintes légères, puis composant de mémoire les images définitives.

C'est ainsi qu'il put rapporter à Bâle tant de merveilleuses préparations.

Car il revint à Bâle, dans l'été de 1528. Il avait l'escarcelle pleine, et le 29 août, il acquérait une maison pour le prix de trois cents florins, et il intervenait à l'acte, en personne. Trois ans après, le 18 mars 1531, il achetait une maison encore, mais moins importante, avec de longs délais pour le paiement. Et c'est alors qu'il fit ce grand portrait de sa famille, où l'épouse vieillie, flétrie, les yeux abîmés par les larmes peut-être, retient contre son giron le fils aîné, Philippe, qui devint un « bon et pieux jeune homme », fut orfèvre de l'empereur Maximilien, et dont la descendance fut anoblie par l'Empereur Mathias ; sur les genoux de la matrone, c'est la petite Catherine, mariée plus tard à un Bâlois. Deux autres enfants devaient venir encore : Jacques, lequel mourut à Londres, où il était orfèvre, et Kunégonde,



Cliché Hanfstaengl.

LE CHEVALIER WYATT (dessin).
(Château de Windsor.)

qui suivit l'exemple de sa sœur aînée, et demeura bâloise (1).

Ce serait une erreur de croire que cette nombreuse famille, dont le chef était si longtemps absent, souffrait de pénurie. L'inventaire après décès d'Elisabeth Schmid montre un bon intérieur bourgeois, aux meubles cossus. Il y a de l'argenterie, deux coupes en vermeil avec leurs couvercles, six coupes en argent, une douzaine de cuillers en argent, et une garde-robe copieusement fournie.

Holbein se remit à composer tout ce qui s'offrait à lui : des ornements pour les fourreaux de dague, des frises décoratives, datées 1529, et des ornements pour les livres, où se place au tout premier rang l'image d'Erasme debout, appuyé sur un terme. Mais ni le peintre ni l'humaniste n'étaient heureux dans ce pays bâlois, où toutes les églises, à Pâques 1528, étaient dépouillées des statues, des tableaux, prenaient pour jamais l'apparence et la beauté spéciales à nos écoles primaires. Les deux amis se trouvèrent sans doute à Fribourg-en-Brisgau, la charmante petite ville où se réfugiait Erasme triste et vieilli; c'est là qu'en 1530 Holbein faisait le portrait d'Erasme qui est au Musée de Parme (n° 355), et que suivit une réplique en miniature (2), pendant d'un Mélanchton (3).

Le Conseil de Bâle voulait retenir pourtant cet artiste, qui

(1) His-Heusler, *Die Basler Archive über Hans Holbein u. s. w.*, ap. *Jahrb. für Kunstwissenschaft*, Leipzig, 1870, IIIs Jahr, p. 113, sq. — Cf. Hegner, *Op. cit.*, et Woltmann, Ib., ch. VI, p. 116.

(2) Au Musée de Bâle.

(3) Au Musée de Hanovre.

lui revenait d'outre-mer avec tant de renom. Et la quatrième paroi de la grand'salle était confiée à Holbein. L'esquisse est conservée. C'est l'histoire de Roboam (n°s 328-329, Musée de Bâle) (1). Et même, pour marque suprême de la faveur officielle, dans l'automne de 1531, la ville commandait à Holbein « la peinture de deux horloges près de la porte du Rhin », et lui payait quatorze florins, alors que les grands travaux du Rathaus n'avaient rapporté que soixante-douze florins.

Cependant, au milieu de ces travaux médiocres, dans cette vie qui lui semblait mesquine après le luxe et le succès d'Angleterre, Holbein se voyait rappelé par Thomas More, devenu chancelier en mai 1532. Et il retournait à Londres, pour ne plus revenir. Une série nouvelle d'œuvres commençait alors; les marchands allemands de Steel-house, les riches membres de la Hanse, l'accueillaient, le logeaient et se l'attachaient comme peintre de leur corporation. Le peintre s'installait au « Stahlhof », comme Albert Dürer, vingt années auparavant. au *fondaco dei Tedeschi*, près du Rialto, à Venise. Holbein sentait que tout son avenir était là, si bien qu'il formait un second ménage, et se chargeait d'une famille en Angleterre. Ce fut sans doute la raison d'un écrasant labeur.

En 1532 et 1533, les portraits se succèdent, et jamais il n'a mieux fait. S'il faut le dire, ces figures moins somptueuses, dans leur cadre familier, sont peut-être la fleur

(1) Voir aussi, au même Musée, la Collection des dessins, malheureusement sans numérotage.



Cliché Hanfstaengl.

HENRI VIII.
(Château de Windsor.)

de son œuvre. Et le portrait de Georges Gisze, dans son comptoir, ce portrait où le vase de cristal empli d'œillets rappelle les images flamandes, est, malgré la vulgarité du modèle, une merveille d'art (au Musée de Berlin).

Les marchands lui faisaient aussi décorer leur salle des fêtes. Il y peignait, à la détrempe et sur toile, un *Triomphe de la richesse* et un *Triomphe de la pauvreté*; le Louvre garde une précieuse esquisse de ces travaux. Quand, le 31 mai 1533, Anne Boleyn traversait la cité pour son couronnement, c'est Holbein qui décorait l'estrade élevée par la Hanse. Et jusqu'en 1536, on retrouve les preuves de ses travaux pour la corporation germanique. Sans doute, la disgrâce de Thomas More, qui finit par l'échafaud du 6 juillet 1535, rendait l'accès de la Cour royale moins facile à Holbein, et ses amis d'Allemagne lui donnèrent alors, pour sa plus grande gloire, des ressources régulières, qui échappaient aux fantaisies formidables de Henri VIII.

Il ne faut pas penser pourtant que sa clientèle de Cour, qui l'accapara de nouveau, vers la fin de sa carrière, l'eût jamais délaissé tout à fait. En 1533, il peignait le fauconnier royal, Robert Cheseman, dans ce portrait curieux et fin que possède le Mauritshuis à La Haye.

Holbein illustrait aussi les livres de la nouvelle foi, comme il avait orné ceux de l'ancienne, et Coverdale ou Luther, catholiques et réformistes d'une nuance ou d'une autre, ce lui était tout un. Il faisait, en 1535, le portrait de maître Nicolas Bourbon de Vandœuvre, un pédant qui écrivait en

vers latins, un de ces Français ridicules, éternelle engeance d'école, que Rabelais fera saisir à la gorge par Pantagruel; cet auteur, si j'ose m'exprimer ainsi, fils d'un forgeron, avait écrit en jargon sorbonique de laborieuses bagatelles, les *Nugæ*, et il préparait une *Paedologia*. Un dessin conserve son laid profil de cuistre, à barbe sale, à longs cheveux plats, l'air benêt et content de soi : vraie image du faux poète, du précepteur monté en grade.

Rendons-lui grâces, néanmoins; une de ses épîtres nous apprend que « Maître Hans, l'Apelle de notre âge », est « peintre royal ».

Et en effet, tantôt en des miniatures, tantôt en des portraits à l'huile, ou même en fresques sur les murs des résidences royales, Holbein figure le roi Henri VIII, et ses reines successives, et les enfants royaux. Après Jane Seymour, il représentera l'ogre couronné, le tyran fabuleux qui va demain se faire Pape de son île, figure énorme d'un siècle où le caprice est souverain.

Les gens de Cour, tels que le joaillier Hubert Morett, suivent l'exemple royal, et quand Holbein est libre, lui demandent leur portrait ou des modèles ornementaux. Mais le peintre ne dispose guère de son temps; il devient un fonctionnaire, aux ordres du roi. En mars 1538, il est envoyé à Bruxelles pour peindre Christine de Danemark, veuve de François-Marie Sforza, duc de Milan; c'est une fiancée possible pour Henri VIII, et Holbein, dit un témoin, « la peint en trois heures, et le portrait est parfait ».

Dans l'été de la même année, c'est encore une mission



Cliché Hanfstaengl.

GEORGES GISZE.
(Musée de Berlin.)

royale en Bourgogne. Aussi, Hans Holbein apparaît, dit un compatriote, « vêtu de soie et de velours, lui qui jadis, à Bâle, était obligé d'acheter son vin à la pinte ». Les livres de la Cour marquent le montant de ses honoraires pour 1538; ils s'élèvent à trois cent soixante livres sterling par an, neuf mille francs ou environ.

Aussi, quand le Conseil de Bâle cherche à ramener, par une délibération du 16 octobre, le « cher concitoyen Hans Holbein », en lui promettant cinquante florins par an, et paye en attendant quarante florins à sa femme, et veut engager formellement l'artiste, sous réserve qu'il voyagera et produira moyennant l'autorisation du Conseil, Holbein promet, — et ne revient point. Il a les coupes d'or que lui donne le roi, les appointements, mille commandes ; il s'est créé un foyer à Londres, un ménage de la main gauche, et il s'enrichit. Il fait même des reines, puisque c'est son portrait d'Anne de Clèves, peint en juillet 1539, qui décidera Henri VIII; Holbein le rapporte, fort embelli, en septembre. Aussi, pour 1540, il touche double solde. Il est l'homme nécessaire, aussi bien pour les portraits que pour la décoration des palais royaux. Les épouses royales tombent, se succèdent comme les femmes de Barbe-bleue ; elle ont, dirait Rabelais, « la couppe testée ». Le bon peintre reste immuable, indifférent comme un miroir, parfait, identique.

Que lui importe Jeanne Seymour, Anne de Clèves, ou Catherine Howard ? Que lui importait la Madone, Luther, More, Erasme, ou Vandœuvre ? Ce sont des modèles, c'est tout. Il a l'indifférence intime et admirable de l'artiste,

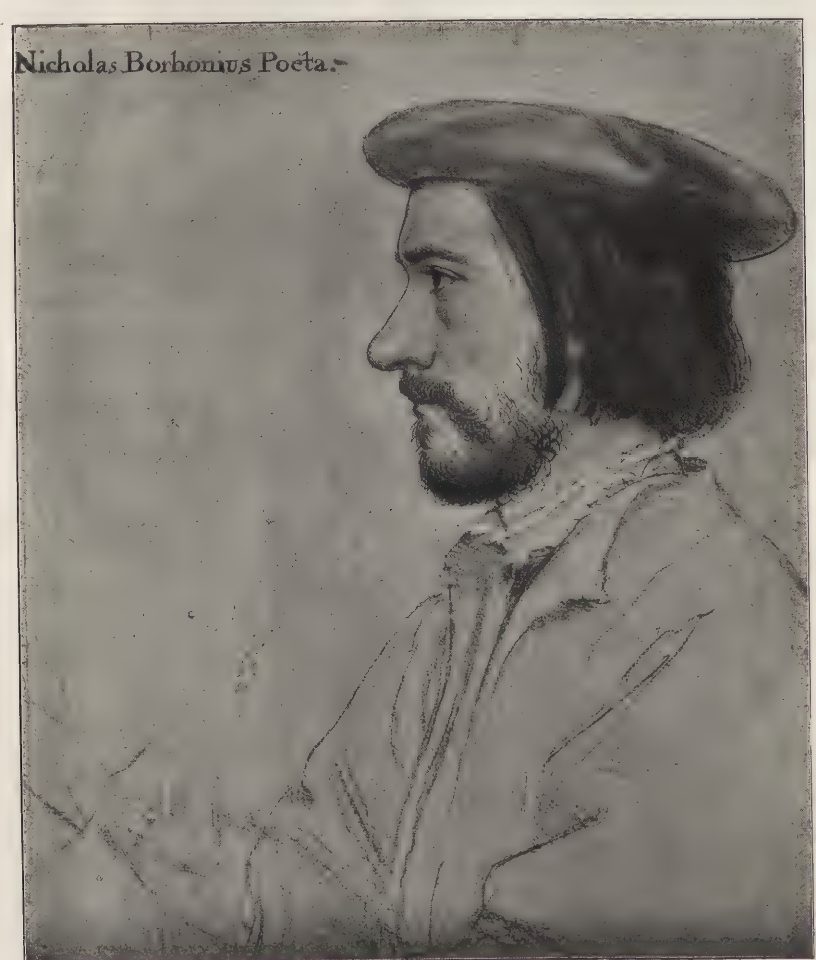
qui veut produire, et n'a rien à faire avec les intérêts ou les amitiés mondaines. Scepticisme suprême, qui est un devoir, et une revanche.

En 1541, il accumule les portraits. En 1542, il fait sa dernière gravure sur bois, peut-être un médaillon de Thomas Wyatt. Puis il se peint lui-même par deux fois, en miniature et en demi-grandeur naturelle.

Il ne reste de ces deux images qu'une gravure sur cuivre, faite au siècle suivant par Lucas Vorsterman d'Anvers, et une autre exécutée par Wenzel Hollar. L'homme vieillissant qu'est Holbein à sa quarante-cinquième année, — à son année suprême, — montre un visage aux yeux sévères, aigus et flétris, une chair ravinée et molle dans le collier de barbe que la mode impose à la cour d'un roi barbu. Holbein a plutôt soixante ans, sur ce triste portrait. Il est usé, sa vie expire.

Jamais pourtant il ne fut mieux maître de son génie ; et si le portrait de Melchior Maag, qui est dans une collection belge, semble un peu flou, ce même homme qui peignait pour la corporation des chirurgiens et barbiers un tableau d'hommage où dix-huit personnes s'agenouillent devant le roi, ce même Holbein retrouve toute sa puissance de synthèse et d'art pour cette admirable figure qu'il fait de Jean Chambers, médecin ordinaire de Henri VIII.

Cette image de médecin porta malheur à Hans Holbein. Dans l'automne de cette année 1543, il mourut. La peste, qui devait au siècle suivant tuer cent mille habitants à Londres, y régnait déjà, venue par le négoce et entre-



Cliché Hanfstaengl.

NICOLAS BOURBON DE VANDŒUVRE.
(Château de Windsor.)

tenue par la saleté de la ville et des maisons. « Les Anglais, disait Erasme, n'ont cure de l'orientation des portes et fenêtres ; ensuite, presque toutes leurs chambres sont construites de manière qu'elles ne sont jamais aérées... La plupart sont garnies par terre, tantôt de carreaux, tantôt de nattes renouvelées à longs intervalles, si bien que le dessous demeure parfois des vingt ans à garder crachats, vomissements, urine des chiens et des hommes, et la bière qu'on y a jetée avec les détritus de poissons et autres ordures sans nom. Que le temps vienne à changer, le sol dégage des émanations qui ne peuvent être salutaires au corps humain. »

Avec l'automne, le temps changea et la peste apparut. Le 7 octobre, Holbein dictait son testament. Il n'y faisait point mention de sa famille bâloise. Seulement, il recommandait de vendre son cheval et tout ce qu'il possédait, comme garantie envers quelques amis. Le 29 novembre, l'orfèvre Jean d'Anvers, un des témoins, exécutait sa dernière volonté.

Cet homme, qui mourait à l'âge où bien des artistes prennent la pleine conscience de leur force et vont seulement atteindre leur vraie renommée, ce peintre à peine parvenu à la moitié d'une carrière humaine, pouvait tester en paix, et laissait une œuvre complète. La nature même de son génie et de son art, ces dons d' « admirable ouvrier » que prônaient ses contemporains, l'avaient mis dès les premiers pas en pleine possession de lui-même. Dès le principe, et

jusqu'au terme, Hans Holbein est tout entier dans ses ouvrages, aussi clair et aussi puissant.

Il a cette fortune d'être arrivé dans une époque où toutes ses vertus de peintre lui servent, et dans une époque aussi dont chaque événement, chaque personnage marquant, doit lui servir. Homme de prose, d'exactitude, il surgit et grandit en un siècle où la vérité toute nue, dans la religion, dans la science, et dans tous les arts de la vie, est cherchée, conquise à tout prix. La clarté, le respect de soi et la confiance en soi, la haine de ce qu'on croit être faux, le sacrifice absolu de soi-même et de toutes choses pour l'esprit nouveau, telles sont les lois du XVI[e] siècle, et surtout de cette Réforme qui surgit autour de Holbein. Vigueur et rigueur de pensée, fraîcheur de l'inspiration, l'art est solidaire, en cet homme, de la littérature et de la pensée philosophique. Il ne devient jamais pédant ni même dogmatique comme un Cranach ; il voit bien trop clair pour gâter son métier avec des symboles. Mais il se sent animé, porté par l'esprit qui souffle, et compris par ces hommes dont il peint l'image sincère.

Formé, comme artisan, par un père qui lui transmet une technique consommée et les traditions d'une école parvenue à son apogée, Hans Holbein ne connaît ni doutes, ni essais, ni tâtonnements. Du premier coup, il est lui-même, et en même temps si semblable à son ancêtre et à son maître, que l'on peut confondre leurs œuvres ; si bien enserré dans les méthodes excellentes de la grande peinture contemporaine, qu'on pourra le confondre, un jour, avec le précieux Quinten Matsys.



Cliché Hanfstaengl.

LES AMBASSADEURS.
(National Gallery.

Pour ces gens-là, peindre est un métier manuel, où l'on sait comment exceller. On apprend à y exceller, et l'on accepte ensuite les modèles que le hasard de la vie offre à l'artiste, parce que l'on a le moyen d'en tirer toujours et partout un bon ouvrage, une œuvre de maîtrise. Quand Bâle veut des saints et des vitraux, Holbein lui fait des vitraux et des saints; quand le conseiller lucernois veut des fresques, il a ses fresques; un imprimeur commande une estampe, un bourgeois veut son portrait : Holbein burine, ou couvre le panneau, sans préférence ni faiblesse.

Seulement, il est permis de sentir, lorsqu'on est familier avec l'œuvre, combien l'instinct entraîne le peintre à fouiller plus profondément un certain genre d'ouvrages et une certaine espèce de modèles. Même dans le portrait, qui seul le révèle tout entier, il nous semble voir comment certains visages lui inspirent un intérêt plus intense, et dégagent mieux ses dons magistraux. Et ce ne sont point — tout au moins dans les œuvres achevées — les portraits de femmes ni les portraits d'enfants; dans les dessins et les pastels tout est égal, miraculeux de fraîcheur et de netteté. Dans les toiles ou les panneaux, on voit ce qu'il faut à Holbein, pour se révéler tout entier.

Trouver une figure faite et marquée par l'existence, plus expressive que belle, et d'une expression contenue et discrète; la pénétrer dans ses replis, en quelques heures; composer, avec ce coup d'œil foudroyant qui est le génie, l'essence et comme la synthèse d'un être humain, puis réfléchir sur le dessin annoté, réunir le cadre des objets

qui complètent l'homme, créer une figure aussi précise dans ses traits qu'une création vivante, qu'une fleur ou un insecte, et aussi durable dans la facture matérielle qu'un métal ou qu'un cristal, voilà le triomphe du peintre. Nulle part mieux qu'en Angleterre, dans une race d'énergie, de pouvoir sur soi-même, nulle part mieux qu'à cette époque, amie du réel, ennemie du songe mystique, il ne trouve les éléments d'un art pareil. Et nulle part, et jamais plus, ce témoin de la vie, ce fabricant miraculeux, impeccable, ne sera mieux apprécié.

Un tel art, si géométrique en sa perfection, ne change ni ne progresse. L'œuvre parfaite peut s'accroître en nombre avec le nombre des années. Mais, comme une pierre fine ou une perle, elle grossit sans se transformer. La Mort, que Holbein avait peinte ou dessinée si souvent, l'a frappé sans nous ravir, en l'enlevant, aucun secret. Ni rêveur, ni soucieux de mysticisme comme ses aînés, ni solennel, ni compassé comme ses cadets, le bon maître savait sa route, et reconnaissait le devoir d'y avancer chaque jour; mais, s'il eût marché plus longtemps, il ne pouvait aller plus haut.

FIN.

TABLE DES GRAVURES



Clichés Hoflinger.

FOURREAUX DE POIGNARDS.
(Musée de Bâle.)

TABLE DES MATIÈRES

665-07. — Corbeil. Imprimerie Éd. Crété.

